

مجلـة فكريـة ابـداعيـة

مجلة شهرية تصدر مؤقتا اربع مرات في السنة
السنة الرابعة ـ العدد الخامس عشر ـ 1980

العنوان :
ص. ب. : 505
المحمدية ـ المغرب

الموضوعات

● وثائق

● مناقشات ، متابعات ، كتب ، بيانات

الاشتراكات :

المغرب :

الاشتراك العادي 20 درهما

اشتراك المؤسسات 50 درهما

الاقطار العربية واوروبا :

الاشتراك العادي 50 درهما

اشتراك المؤسسات 150 درهما

اشتراك المساندة : ابتداء من 50 درهما

تبعث الاشتراكات باسم

محمد بنيس

الحساب البريدي 1.383.41 الرباط

1 ـ المقالات التي تنشر في المجلة تعبر عن رأي كاتبيها .

2 ـ المقالات التي لم تنشر لا ترد الى أصحابها .

مراكش / فــاس والفضاء ينسج التــآويــل

ادونيــس

1

قــل الــوقــت يشطــح
في ضبــاب يتهــدل ويشـف
لا مــن البخــار لا مــن الغبــار
بــل مــن أنفــاس البشــر ؛

قــل التاريخ قــروح وأنقــاض
وللحــاضــر نكهــة القــش ؛

قــل الملــك للممــاليــك
وقــل هــا هــي الأيــام تتــوشــى بالقتــل .

بلى ! حضارة ما تحتضر في هــذا الاصطبــل المتمــدن ، —
وبين « **الصياغين** » و « **طريق المسيحيين** »
أقــاليــم تسـول
تتجمهــر فيهــا أمجــاد عمــائــم وقنــاديــل
وتتطــوح في ســراويــل الافــق .

بلى ! شيء ما يقذفه **باب العصا** يتوتر على **باب البحر** ويكاد أن
يتفجر في **بــاب البــارود** —
هــواجس تلتهــم المســافــات /
كيــف نفتــح الثقــوب ليهــب الهــواء ؟

لو تفيض هذه السدود ، لو تجنح هذه الشواطيء ! ـ
انها **طنجة** ، المدى الذي يحارب القلب
ولا يسالم العين .

اذن ، سلسل أحلامك في **أصيلة** ،
واستشرف **مراكش** و **فاس** .

اذن ، الي ، أيتها التباريح
أجنحة كأطراف الكون ،
وتوهجي نبوءة ورمزا .

2

طفلا ،
تدخل الى **مراكش** ، في حاشية من توابع الشجر والعشب
تحييك طلائع النخيل ، وكل غصن تاج من النار /
لا تنكر
الخريف جمرك أيها الربيع
الربيع ماؤك أيها الخريف ؛ ـ

فجاة ،
تهيدب المطر أمام نخلة تتوجع
وأخذ يتجرع أوائل العطش ، ـ
قلق في التويج
طمانينة في الجذر ،
واسمع ما يشبه الكلام : اليوم ، ينزل القمر الى المدينة ،
ويزور أصدقاءه الفقراء .

3

يأخذك نحاس الوجوه
تأخذك فاقة تعرش على الخواصر

تأخذك أصوات تملأ الشوارع بسطا تثقبها أظافر الهجير ، ـ
ومـاذا يقول
ماسح الاحذيـة لهـذا القفطـان المذهـب ، وماذا يوسوس بائـع اللبـن
لتلك الناطحـة مـن الاسمنـت ؟ ومـا لهـذه الارصفـة كانهـا خيـول
ارمـقـت ، تنكـس البيـارق ؟
وحيـن تـرى الى الشمس تغرب « يتجاذبها **الاطلس والمتوسط**
يخيـل اليـك ، في الحـق ، انهـا جسـد امـرأة
يتخطفهـا سريران عاشقـان .

4

« **جامع الفناء** » / فجر في اول الليـل ،
أم هبـاء أقـدام تلتطـم بالغسـق ؟ ـ

نـص يتناسـل في نصـوص

أ ـ المتن ـ « **قصر البديع** » / بوابات تنفتح أو تنغلق
احتفـاء بالأسـرى
أو احتفـاء بالتائبيـن ،

ولسانك خنجر ، أيها الشاهد وبين يديك يختنق الصدق ،
في أروقـة ودهاليـز
في زنـزانات ومقـاصيـر
لا تزال ترتسم عليها حشرجات القتلى .

ب ـ الهامش ـ المحيط / انجذابات في أعيـاد
شبه منطفئة ، ـ حلقات تتواتر ، أشكال تلغو ، والرموز تتناثر صورة
صورة .

قـدمـوا سـلامكـم لعميـان
يتحـدون في الـظـلام
ويتسولون انحنـاء للنـور ، ـ

قولـوا انهـا المـادة تترقـرق في مـاء اللحظـات ،
قـولـوا انهـا الروح تصـالـح الريـح .

انظر كيف يستقبل الليل خطوات الغبــار
انظر كيف يتدلى الخرز ، الأحمر الابيض الازرق
مـن عبـاءات الفضـاء ..
انظر الى الوجوه تفترش التراب وتستسقف السماء
هذا النجـم تـرس ، ذلك مـائـدة
هـذا طبـل ، ذلـك أسطوانـة
والمنـاخ قفطـان
أنظر / ملاك يهبط من الـزهـرة
أنظر / غزال مزموم بسلاسل من الظلمــة
والظلمـة علـى التـراب
واليـك أيهـا التـراب ، ينتهـي العلـم .
تخـاييـل أوهـام خطـرات
مـا السـؤال الساقـط السؤال الـلازم
الجـواب الجائـز الجواب العـادل
وكيف نغتسل من عشـق عـادة الالــف ؟
حـاس وأشك في هيئـة المحسـوس
مضطـر ببـديهـة العقـل ولسـت أتيقـن ، ـ
قـولـي ينكسـر /
هو ذا الثلج حار ، هي ذي النار باردة
هو ذا المعلوم ساكن وهـو في نفسـه
متحـرك ،
غامض وهو في نفسـه الواضـح ، ـ
هل أقول فسد الاعتقاد وساغ لكـل قـائل مـا أراد
هل أقول سلام لهواي سلام لطبعـي
أستحسـن ثـم أستقبـح
أستصـوب ثـم أستخطـيء
استحلـى المـر استمـر الحلـو

واجـد الشيء علـى خلاف مـا هـو /

سلمـت يـا أخلاطـي ٠

جـامـع الـفـنـا /

كون مشحون بكهرباء الذكرى ، ـ أجسام ترسل أجسام تلتقط
في سحر يتقدس وخرافة ترضع بنتها السماء ،

هل تتمايل الفضة سكرا بالمئذنة ؟
هل يترنح الذهب انتشاء بالأذان ؟ ـ

في امتداد برقـش التعاشيـب
يتنسـم ترابـا يتنسـم الله /

احمـرار صفـرة بيـاض
ومـا هـو الزهـر يترجـح ، ـ

وأنـت ، أيهـا العـابـر ،
هل استطلعت درجـات الضـوء
وقسـت سـلالـم اللـون ؟
هـل انسللـت في حشـود كـرويـة
مستطيلة مثلثة تتنـاوب رصـد
الأفـلاك ؟

قبـل الميلاد قبـل الهجـرة
بعـد الميلاد بعـد الهجـرة

سنوات تترادف ، تغدو وتروح في عباءات من وبر السلاطين ،
مطابقات بشر وتاريخ . أسوار تتداخل أو تتوازى ، ـ
سحابـة واحدة / مـاء واحـد
استطالات ترتد ، ـ ألن ينكسر مكوك هـذا التنسيـج ؟

ماذا فعل ميم ، ذات مساء ، من نشوء العالم ؟
أكـل ولعـب ونـام وربمـا ...
ماذا فعل سين ، ذات مساء ، من تاريخ العالم ؟
أكـل ولعب ونـام وربمـا ... /

جنـس يلتهـم الجنـس

ـ كــرر أيهــا الــدرويش الاعمــى .
ـ لا بد من نحولك ليسمن الموت . لا بد ، لكي يحضر ، من أن تغيب .

عادي وخارق هــذا القــدر الــذي نشاطئــه
ولا تزال تتسع للعب هذه المسافة بين
الآن وهنــا /

لكن ، ماذا يجدي أن أهرب الى عريك ، أيتها الدنيا ؟
لكن ، محتاج لكي اموت ، الى سؤال أطرحه على الغيب ، ولا وسيط لي ؛
وما اشقى أن أموت كاي حيوان الهــي .

مــا لهــذه اللغــة ، ــ
باب يخرج منه الكلام شاهدا ولا يعود الا مقتولا .

ما لهــذا الدرويــش الأعمــى ، ــ
التبــاس بين الــروح والــريــح
وأحار : أيهما الصورة ، أيهما المعنى ؟
أهو التباس ايقاع أم اشتقاق ؟

ومــا هــذه الشهــادة ، ــ
هــل بــدا العالــم هــل يبــدأ
لنقــول انــه ينتهــي ؟

وانتا ، أيها الايقاع المتكبر ، تواضع ، ــ
هــل يمكــن العالــم حقــا
ان يدخــل الــى بيــت اللغــة ؟
آه ، أفضل عكر ما يجيء على صفاء مــا جــاء !

5

« تستطيع أن تمسك الشمس بيديك » ، قالت وأخذت تركض وراء طفولتهــا بين عربات الخيل التي خيلت الينا تخيلا آخر يخب على الارض. وتلك هي بساتين الزيتون ، تحتضن أوراقا خرجت، مرة، مــن أنحــاء **الشــام** ، واستسلمت لحبــر آخر / اهلا ، أيها الحبر ، وعهدا أن نمتزج بك ، ــ

... وحين تعبـر **ايفـران** و **ايمـوزار** لتضع وجهك على وجه **فاس** ، تنخط في كتاب تكتبه النباتات وزالا وخزامى ، ويتنافس الشجر في املائه .

بغتــة ،
عسس يطوق الهواء ويكبح هديل الدروب
عسس يكسر أعناق الشجر ويداهم الورد /

ـ مـن أي شيء تخافـون ؟
ـ من كـل شيء من الكتاب والكيف ، الحشيش والحبـر ، **الذكر والانثـى**
النهــار والليـل ...

لـكـن ،
ها هي شمس ما تتهادى معنا في هذه البطــائـح .
بخار ينهض وراءها . غيم ينهض من البخار /
ينعصر وهـا هـو ينحـدر .
ومـا انضـر تلـك السحــابـات ـ
غرابيل للمطر ، وتخاريم للفضاء ،

وأنت ، ما أضيقك ـ اتسع يا حقـل الاشارات
بين طبعي والطبيعة رؤى ومكاشفـات ، ـ نشـوة واحـدة / رعشـة واحدة . في اخوة خفية ـ عتمـة بلوريـة ! انــه الانخطـاف تلغـزه السريرة . انــه الرصـد البصائـري
في وهم يطوف بين العناصر كأنه اليقين .

وأنت ، ايها الذاهب صعدا في منارات **سقـراط** ،
هل تلمح جثة الحلاج ، والذباب الذي يحـوم ؟
ترأف واكب هذه الفراشــة ،
تمهل استبصر تحدب هذه النملة ، ـ
وفاء للشمس ـ تلك البغي المقدسـة
حيث الاعــراس :
ينشأ دخان التكوين
يحـدث الفتـق
ويبسـط قميـص الأشيــاء .

هكـــذا ،
حينَ تضع وجهك على وجه **فاس** ، تُستسيغ رائحة العفن ، حيث تتكوكب نساء لهن لون الغسلين ،'ويسير أطفال **شظايا كواكبية** .

ـ بالـك ! Attention

انه الحمار السيد ! يتدثر بكآبة الطفولـة
ويعبـر مثقـلا بأنواع الملائكـة
من الخضار والفواكه والبقـول .

ما أجمل صبرك ، **أيتها الاميرة الاتان !**

6

فـــاس /
هو ذا التاريخ ينز من الجدران ، يطلع من النوافذ ،
يمسكنا بأيدينا ويسير أمـامنـا ، ـ

تتقدموا في هذه الزنقة . أبواب تطبق على السر الذي يمكن أن يسمى الجهر ـ وذلك المحو يرشدكـم . الخطـوة تسترشـد بالخطو ، لكن القدم تمحو القدم . وللطين كتب وقـراءات ، وللفخار اقلامه وصحائف ـ « نساء/الخواصر نحاس، والفخذان يمامتان ، في بيوتات الورد يراهقن ، تحت خيمة المطر يتزوجن»

ـ كيف تجرؤ خطوط الكهرباء أن تتمطى فـوق أرداف هـذه الاتـان ؟
ـ « اسرغـي ! ليعطـك اللـه العـذاب والمحـنـة ! » يـقـول لأتـانـه ويدلف الينـا تنديـلا يتدلـى بـلا سقف . وهـا هـو يتـدحـرج ويغيـب في **وادي الشرفاء** ، ـ في دم يتحول الى حصى ،
في حصى يلون الازمنـة .

وعند **جامع القرويين** تتكوم الاشياء رؤوسا وأضغاث أحلام ، ـ

ما أطيب أن يمتزج كل شيء بكل شيء
رغيف بدفتي كتـاب ،
« مختارات لينين » بـ « الروض العاطر » ، ـ

ما أبهى أن تجد امرأة تتخلل الجزر والنعناع
او امرأة تصرخ بك : اشتهيك ، ما أجملك !

ما أشهى أن تنظر الى محراب كأنك تنظر الى جسد ، وأن يختلط عليك ما تشهد : أهذا هو التراب أم التبـر ؟

أصغوا . هيمنة فقيـه .
ادخلـوا / كـلا

واسعة هي أبواب الله ، ضيقة هـي أبـواب الدنيـا ، ــ مـن أيـن لـك ان تدخل ، ايهـا الـزائـل ؟

عاشقـان / زاويـة
غانية بلثام أخضـر ، ــ

كريم أنت وخير ، أيهـا الجامـع الـذي يتوسط سـوق الطبيعـة وسـوق الطبـع .

أنـت السـرة ، حقـا .

وما أبـز هـذا التجاذب / التنابـذ
بيـن الجحيـم والجنـة .

7

أدونيـسن ! ، ــ
انها اللحظة اياها تتسرب اليه ، وترفع أحزانه جبالا : يتـدور علـى حناياه وينكسر في زحام يتهودج أعراسا أعراسا ، ــ

ماذا ستفعل ، أيها الشعر ، ما بذارك الجديد ؟

في بلدان تـزدهـي بجـدبهـا
في لغـات تفرز الأوبئـة ...
هل يكفي أن تتطوفن وأن تتبركن ؟

اذن ، قل أنا الطاغية وأعلن جمهورية الهدم .

حقا ، أنا الطاغية وأعلن جمهورية الهدم /

ألا ، فلنكن شغلك الرئيس ، أيها الانشقاق ،
وليهتز تحت حواسنا عرش الأشياء ، ولتتزلزل
دولــة المــوازيــن ، ـ
قــولــوا لأحلامكم أن تأخذ مكان
النجــوم وتتــدلــى ،
قولوا لأفكاركم أن تأخذ مكان
الشجــر وتتأصــل ، ـ

احتضنا ، يا جنس الوله ، ـ ما بعد الملاك ، ما قبل الشيطان ،
والنفي لك ، أيها الرضى !

8

حركات وهيئات تتموسق بين البصيرة والبصر . للغضب تقاطيع الراحة . للكآبة رنة النشيد . للالم غنة الاذان ، وللملاح السطوة ، ـ

انــزواء تقــول انــه يوسوس لــك
الشهــوة آيــة القلــب
وقل لكل امرأة أنت الاخيرة وأنت الاولى !

هكذا تيسر **لفاس** أن تنظم لذائذها وأن تستنفر جيوش الرغبة
في نقــوش حلقــات
في طــرر منــاجيــات
ولك الابهة ، أيها الخط الكوفي !

لا مجد الغزو ، بل مجد الاستقبال
لا فرحة ان تغلب ، بل فرحة أن تحيــا
لا توحش العنف ، بل أنس مكر كأنه من مكر الله /

سلاما لعلم البصيرة في هذا الهيكل الآدمي ،
الــذي يعمــل
لا ليمتلك ، بل ليكــون
في طقــس التحــول

طقس ما لا يتأسس
طقس ما يتناقض وينقض
طقس الرثة والحاسة ، ـ

اقتربي ، أيتها الطالعة المحجبة، أما قرأت : « .. اول المحبة معنى ابداه الله سماه حسنا . ثم أبدى شخصا ألبسه ذلك المعنى ، وسماه حسنا . ثم قابل الحسن بالحب ، والمستحسن بالمحب ، والمستحسن بالمحبوب ؟ »

اقتربي ، أستحسنك وألقي عليك محبتي ، ولن أغطي وجهي مخافة الافتتان / قرأت أنه قيل :

« ثلاث يزدن في قوة البصر
النظر الى الخضرة
والنظر الى الوجه الحسن
والنظر الى الماء الجاري » /

هكذا ، يطلع حسنك طلوع النور الناطق على بنية الطبيعة ، ـ

اقتربي ـ جالسة ، قائمة ، عاملة ،
نومىء التفكك ، تحية لهذا الجسد
المتهالك ، الوفيّ
الذي يهيمن على فنائه ، كأنه يسأل الموت :

لماذا تتلعثم ، أيها الطفل ؟

9

لا جامع الفنا ، لا **جامع القرويين** ، بل لجة البشر ، بل المحيط والدخول في حالات ، ـ

حالة التصحف / كل شيء مرجأ
حالة الانجلاء / بداية ما
حالة الوسوسة / مرحى للمنعزل المتضامن
حالة اللحظة / اليك احشائي يا صديقي الوقت ، ـ

أتبعثــر في المنقطــع
أتواصــل في التبعــثــر
والوجود صخــرة يعبــر أمامهــا النهــار
طيــرا شبــه مخنــوق ،
والدنيــا بقامــة الفــأر ، ـ

استبصر وأتساءل ، أيهما الافضل ـ ان تتمنهج أو أن تتفوضى ؟

ذلك أن فوضاي قطار للحواس ، مراكب للأعضــاء
ذلك أنها وسائد للعضلات وأراجيح
ذلــك أنهــا شرفــات
ذلك أنها معاول وثقوب في اسمنت الحصار
ذالــك أنهــا وعــد مــا ـ

جبــل زالاغ / دثريني يا أشجار الزيتون ، ـ
وحــي
مــن
هــذه
الجهــة :

منــي نبــوة يبــارك أحشاء السهول !

« **جنان ابن حيون** » / افسحوا **لابن عربي** ، ـ

في جسدي نار أسمعها تقول أكل بعضي بعضا
في جسدي نار كأن لها نفسين ، نفسا في النهار
ونفســا في الليــل
في جسدي نار بعلو الهواء ولا تطاولنــي
في جسدي نار تأكل وتشرب ونار لا تأكل ولا تشرب .

ووجهي أخاديد أرق والشرائع تخليط
وها قامتي منكسة في مــاء الكشــف
وأرى كــل شيء بخــلاف مــا هــو /

لكن ، ما أشف أن يلتبس علم الطريق في مواسم الوحدة

بيــن اليــد والقلــب
العمـــل واللغــة
الكــلام والصوت ، ـ

الغـنــاء الغناء !
ما اصح « ملحونك » ، أيها المسمع
ما أرق « عروبياتك » ! ـ

الكلمــات تتشكــل محــرابــا محــرابــا
والفضــاء ينســج التــاويــل

10

بين هذا الفخار النازف حنينا كأنه يرقش لهاثنا في ازرقاقه .
بين يوم يتتوج بالدمـع ويــوم يتتــوج بالــدم
شهــرا بعــد شهــر ،
ســنــة بعــد سنــة ،

مــاذا يفعــل الشعــر
... في عصر لا يحده الورم لا تحده الفجيعــة
عصـــر الهــلاك ، مجــانــا
عصـــر الغيلــة ، التــذاذا

عصر يسمي الكتــب أحــذيــة
والسجــون مقــاصيــر
والآلات آلهــة ، ـ

اف للعصر العربي الثالث
وسحقا للاذاعات والصحف ، للتلفزيون
والسينمــا
وسحقــا للفيــزيــاء والــذرة /

ولــم نعــد نعــرف
هل ندور حول المهد أم حول اللحــد

هل نتجه الى اليمين أم الى اليسار
هل نسير الى الوراء أم الى الأمـام ؟

وكيف نضبط لأنفسنا ايقاعاتهـا ؟

حقا ، كأن في مفاصلنا حربا أهلية /

وكـل شيء يقـف وحـده
كأنه خرج من المعجم وضيع حـروفـه .

المـدن بحـار ميتـة
الشـوارع أيتـام وأرامـل
والحياة ـ وجه تتقمصه الكارثة ، وصدر يرجه الذعـر ـ

لا مـن رصاصـة تطيـش أو تتـأنـى
لا من قنبلة تكتنه أسرار الوقت ،

بل من ساحات لا تمتلئ بغير الفرائـس
بـل مـن عالـم يبلـى
ومصائر تنكتب في نرد الاشلاء ، ـ

أستـدرك ، ـ
أقـول لخطـواتـي اتحـدي بأحـلامي ،
وأرسم لمشروعاتي تخطيطات :

في جنـون الجسـد شفـاء للـروح
تاريخ الأعضاء تعقيب على تاريخ الرغبـة
أسمع ريحا تشانه الحجر ورعدا يواطئ الغيم ، ـ

وما أغمض الكلام الواضـح !

... وحين أذكر **بيـروت** ، أعنـي
دمشق الرياض بغداد القاهرة
أذكـر قبائـل تتهـدم وأغتبـط
كان المستقبل يتربى علـى يـدي !
وأقول ادخل في اللهب وأقاسمه أبعاده . احشد ما تيسر من نجوم التشـرد

وأشاركها التشمع . اكتب رسائل الى مجهولات الاشيـاء أوقعهـا بأسمـاء أذكر منها أرواد ونينار . وكثيرا ما أنطلق في الفضاء تحت غيمـة تـركـض وادهش حين تتوقف كأنها تصغي. وكثيرا ما أحلـم أن أبـدل مـواضـع النباتات في الطبيعة كما ابدل مواضع المقاعد في البيت ،

ثـم أشيـد وهمـا مـا
لا لشـيء
الا لكـي أتخيـل مفتـاحـا مـا
لبـاب مـا .

أف للعصـر العربـي الثالث !
آلاف التواريخ تستيقظ بين رايـاتـه
آلاف الاعـراق تتزاحـم تحـت قنـاطـره
آلاف الأجناس تتقاطر تحت موائـده ـ

هـو الجـائـع ، السجين ، العـاري /

تهياي ، أيتهـا الملـل ، استيقظـي يـا قبـائـل !
هـو ذا طقـس الافتـراس ،
هـو ذا خـاتـم الطقـوس !

11

جـامـع

سلطـان ديـوان

مـرآة / صـورة
هيـروغليفيـة مماثلـة

مراكش دمشـق القـاهـرة
بغـداد القـدس فـاس

والحيـاة النـوم
والمـوت اليقظـة

ســراطيــن
ضبــان
زواحف من كل نوع تقتحم الارض والانسان يصطاد السماء ، ـ
انــه الله
يتقـــدم
في جنــس
حيوانـــي
يتخلفه /

وما هذا العام الذي يتأسس على قتل ذلك الخاص ؟
تعسا لهذا البخار البشري في هذا المــرجــل :
تمرد عقــل يعقــل الجســد
في ثــورة خــادم تخــدم السيــد .

اذن ، الــى ولادتــك الثانيــة
أيهــا العربي المستأصــل نفســه مــن نفســه ،
الضارب في احشائــي ، ــ

انظــروا اليـــه ــ
يقتل عصره ، ويرتب أبجدية البدايات ، ــ
انظــروا اليـــه ، لكــن

استعينــوا بالأنــوار البــاطنــة
آنذاك تدخلون في عهده : أن يضيف الى الحروف علامات يكشفها لكم ،
وعلامــات يسرهــا الــى حيــن ،
ذلك أنه والزمن طفلان في سرير واحــد .

هكذا ، يخرج الشعر من صحنه ، ويقول
سيطــر هانئــا ، أيهــا السديــم !

وهــذه قصيدتــي تلبس قفطانهــا
في شطط موزون في رياضيات يمليها القلب

بلى ! يمكن ان تكون شاعرا هنا

بيـن العسـس والسجـن
بين **ايمـوزار** و **طنجـة**
بين **أصيلـة** و **أغـاديـر**

يمكـن النخيـل أن يكـون عـربـات
يمكن الضوء أن يكون حوذيـا
يمكن أن تؤذن السوق ويهرع المسجد
يمكن أن يعقد الشاي الاخضر مجالس الامانات وأقواس الجذب والنبذ .
يمكن ان يكون **الأطلس** سفر **المتوسط** ، و**المتوسط** سفينة **الأطلس**

يمكن أن يكون **باب المحروق باب الفتوح** ، ـ

وهذه قصيدتي تلبس قفطانهـا
والايقاع دم يتدفق في شريان الحاضر ...

ـ سيدي اللعبي ، سيدي الخطيبي ، سيدي بنيس ،
ـ واخـا ، واخـا /

والسلام لبقية الأصدقاء جميعا
من شرفات **أصيلة** و **طنجة** ، حتى عتبات **مراكش** و **فـاس**

السلام للفضاء الذي يؤرخ لنـا
السلام للشهب التي تؤسس الفضاء ، ـ

ألـف لام ميـم
ذلـك الكتـاب
لا ريـب ، لا ريـب .

أدونيـس
أوائل ايلول (سبتمبر) 1979

أدونيس ، المكان ، النص الغائب

● كانت هذه القصيدة ستظهر في « الثقافة الجديدة » قبل غيرها ، ولكن حدث ان سبقتنا مجلة « الطريق » اللبنانية (ع 5 ـ اكتوبر 1979) الى نشرها . شعر ادونيس يستحق ان يقرأ في اكثر من مجال ، خاصة وان لهذه القصيدة فرادتها . وها هي الآن راقصة على صفحاتنا كما لو كانت قد ولدت لاول مـرة .

عندما تقاطع صمتك أصوات هذه القصيدة تتحرك يداك في انتشاء ، تفتح ازرار الجبة ، تخلع النعل والجوارب ، تدخل فسحة الاغراب والذهول . لا تتكلم هذا مكان آخر يجيء اليك ، يمحو ما تراه ، ويحضر ما لا تراه كأنه التطويس . كيف تقرأ ابجدية الريح والروح ؟ ها هو ادونيس معتز بعشقه ، يوقظ الاحجار ، ينسى عينه على نخلة ، يده على اسم ، نفسه في حالة ما ، والفضاء القبيلـه .

« كـذبـوا
مـا تـزال طريقـي طريقـي
والجنون الذي قادني ما يزال امير الجنون »

حين يختار الانتقاد ادونيس ويخضع لسلطة الشعارات ، عبثـا ان نسـأل : لمـاذا يختـار الانتقـاد ادونيس . ليتقدم كـل منكـم بكتابـه ، وليقرأ علينا بيان خروجه . لا ننفعل ولا نأسف ، أمامنا الحقيقة ، الحقيقة المعزولة المنعزلـة .

من اين نبدأ ؟ الشعر اسبق من القراءة وسابق عليها ، والشعر سيد الكلام . هذا ما يقوله رومان جاكبسون . كل قراءة تعلن عن محو آخـر / يقظة أخرى للبصر ، وفي هذه القصيدة انشباك لا حد له بين محاور الشك واليقين ، الفوضى والانضباط ، التلاشي والتماسك ، الباطن والظاهر ، العتمة والضوء ، القادم والراحل ، الخبسة والكلام ..

لنترك قليلا من الوقت لقراءة متكاملة . لن نواجه الآن سوى بعض من علائق المكان بالنص الغائب .

تصر هذه القصيدة على مقاربة النص الغائب . وهو ، كمـا نعلـم ، متعدد ولا متناه . منه ما انتقل الى الذاكرة عن طريق البصر ـ الكتابة ، ومنه ما تسلل من بين الاذن ـ السماع ، لا تاريخ له ، فهو مع الطفولة يوجد ، ومعنا يكبر . ذهاب وإياب ، تذكر ونسيان . تلك عادته . لا يمكن ان ننطلق ، نكتب ، دون ان نكون قد سمعنا ، رأينا . بديهية ، نعم ، ولكـن ليست كذلك دائمـا .

وقصيدة ادونيس هي هذه النصوص كلها : مرئية او مسموعة . لا فرق بين كلام الناس في الشارع وكلام الكتب ، كل يختار سبيله الى القصيدة ، بعد المرور عبر قنوات الوعي واللاوعي . لكل مرحلة تاريخية ، ولكل فئة اجتماعية قانون خاص لقراءة النص الغائب . يختار أدونيس قانون الحوار ، كأساس لاعادة الكتابة . اصوات هذا النص تلتحم في صداقة الطريق ، لا تفاجأ حين ينتهي إلينا كلام عن المحبة ، قول عن قوة البصيرة ، اعلان امرأة عن شهوتها ، كل يزاحم غيره ، والتناقض الحقيقة .
يتحول النص زوبعة تعيد ترتيب المكان ، وما هو النص ان لم يكـن التناقض الخالص ؟

● ان المكان (فضاء المغرب) هو الجسد الذي تفككه وتركبه هذه القصيدة . انها الاستمرار في قراءة صوفية ـ اعني الكشف . قراءة تستحضر

الرؤية الباطنية بجموح يبدع الحوار ، كل شيء ينحل في نقيضه : الحي / الجامد ، المنطوق / المكتوب ، البعيد / القريب ، والكثيف سلطة الباطن على الظاهر ، محو العابر وترسيخ الجوهر .

ليس أي مكان . يختار ادونيس مراكش ـ فاس كمجموعة اولى ، أنها المتن . مكان يلغي مكانا آخر : الدار البيضاء - كنموذج للاستيلاب .

هناك أكثر من قراءة للمكان المغربي . قراءة رسمية (يكفي كتاب « الاستقصا » لاعطاء فكرة عنها) ، قراءة استعمارية (معممة في كتابات القرنين 19 ، 20) ، قراءة سياحية (راجع منشورات مندوبيات السياحة)، قراءة الاستيلاب (اغلب ما كتبه الصحافيون المشارقة عن المغرب) ، قراءة شعبية (غير مدونة) .

ان المكان موجود موضوعي ، لا يتغير ، ولكن القراءة هي التي تقربه منا / تبعده عنا ، بقوانينها الخاصة . نحن في مواجهة بنيتين : بنية المكان وبنية القراءة . طبعا ، لكل من القراءات الرسمية ، والاستعمارية ، والسياحية ، والاستيلاب سلطة ، انها المدون والسائد . اما القراءة الشعبية فهي شريدة آنا ، واسيرة آنا . قراءة ادونيس تاتلف مع البنية العميقة للقراءة الشعبية ، وتختلف عن القراءات الاولى ، تلغيها . انها قراءة مضادة، تتبنى الانشقاق والنقصان .

● قبل مراكش ـ فاس هناك طنجة كمدخل لقراءة المكان المغربي . هكذا تنفتح المجموعة الاولى على بدايتها تاريخيا وجغرافيا :

« انها طنجة ، المدى الذي يحارب القلب

ولا يسالم العين » .

يمكن لنا بدورنا ان نفكك ونركب المكان المقروء حسب مجموعتين صغيرتين :

م. ا. : سلاسل فرعية :

1/ طنجة = الصياغين + طريق المسيحيين + باب العصا + باب البحر + باب البارود .

2 / مراكش = قصر البديع + جامع الفنا .

3 / فاس = وادي الشرفاء + جامع القرويين + جبل زلاغ + باب المحروق + باب الفتوح .

م. ب. : تقاطع الامكنة :

1 / ايموزار ـ طنجة ، ●
اصيلة ـ اكادير .

2 / لا جامع الفنا ، لا جامع القرويين .

3 / مراكش ، ايفران ، ايموزار ، فاس .

4 / بيروت دمشق الرياض بغداد القاهرة .

5 / مراكش دمشق القاهرة
بغداد القدس فاس

● تعتمد المجموعة (ا) على القراءة الاستعارية ، والقراءة التاريخية النقدية ، في الاولى يحيي الموات (باب العصا ـ باب البحر ـ باب البارود ـ جامع الفنا ـ باب الفتوح) ، هذه تسميات واقعية ، توجد في كل من طنجة ومراكش وفاس ، وقد توجد بعضها ، او ما هو قريب منها ، في مدن مغربية اخرى . هذه الاستعارة التي هلكها الاستعمال اليومي ، وافرغها من شاعريتها، نحسها تنهض من رمادها ، تتحول عن دلالتها ، تصبح مدخلا لعالم ما . كم تظهر أسماء العصر الثالث حقيرة ، وكم في القديم من عناصر التغير ! في الثانية يخرج على القراءات السائدة للمكان المغربي ، فيقول ما لم يقله الآخرون . نموذجان فقط :

« قصر البديع » في هذا النص محو له في النصوص الاخرى . نحن الآن أمام الاسرى ، اختناق الصدق ، الزنزانات ، حشرجات القتلى . يأخذ النص صفة الشهادة ، ويلبس المكان الذاكرة . من قبل كنا نقرأ : وهذا البديع دار مربعة الشكل وفي كل جهة منها قبة رائقة الهيئة وتحف بها مصانع اخر من قباب وقصور ودور فعظم بذلك بناؤه وطالت مسافته » ، كنا نقرأ ايضا قصيدة الفشتالي ، في القراءة السائدة نقل للتسمية من الشعر الى المعمار ، هذا كتاب البديع لابن المعتز ، وهذا قصر البديع للمنصور السعدي ، وليست المقارنة عفوية . بديع من ؟ واسر من ؟ مرحبا بك أيها الحوار .

تنفذ الى فاس من « وادي الشرفاء » . هذا مدخل الدم ، تنسى الداخل الاخرى . اي دم بنطقه ادونيس ؟ واي شرفاء ؟ تطمئن العين المستلبة الى الاجترار ، تنتهي عند القباب كدليل للما بعد ، والما فوق ، اما هنا ، فان الدم هو اللغة الاولى ، ابتداء من ابن ابي العافية الذي ذبح الشرفاء الادارسة الى العصر الحديث ، حيث ذبح أكثر من شريف . تتقدم اليك فاس من خلل التاريخ المنسي ، وبين الحقيقة والحقيقة تاخذ القراءة موقعها النقدي، لا تتكروا الجناس ، ليست فاس هنا رمزا للبرجوازية المغربية ، ولكنها بالاحرى فاس الدامية ، فاسنا .

● في المجموعة الثانية (ب) نلحظ تقاطع الامكنة ، يمتـزج الهنـا بالهناك ، والاحتمالات واحدة . هذا ما لا تذكره القراءة السائـدة للمكـان المغربي التي تنطلق اساسا من التوازي : المشرق / المغرب ، جامع الفنا / جامع القرويين ، مراكش / فاس ، أيموزار / طنجة ، اصيلة / اغادير ، تجنح القراءة السائدة الى اقرار النزعة الذرية من ناحية ، ومبدأ التراتب من ناحية ثانية . هذه القراءة تبرر الايديولوجيا ، أي ان المكان المغربي – العربي مفتت في اصله الى وحدات جزيئية ، يربط بينها كلام او شبه كلام ، اي انها فرق قبل ان تكون علاقة ، فيبقى الكلام خدعة . ينفتح المكان على جـرحه عند ادونيـس :

« عسـس يطـوق الهـواء ويكبـح هديـل الـدروب
عسـس يكسـر اعنـاق الشجـر ويـداهـم الـورد » .

خصيصة المكان المغربي ـ انه معلق بين التدوين والرماح . من هنا تطلع الوحدة ، ولاجله توجد . ان القراءة المتوازية ملموسة وطنيا وعربيا ، توزع العالم العربي حسب النفوذ والمصالح . قراءة تشرع للاستذلال والمغالبة بين الفئات المسيطرة . دمشق في مكان ما ، وفاس في مكان ما ، واغادير في مكان ما ، اماكن لا مكان . موجودة بنفسها لا بغيرها . مراكش وفاس في الصيغة المضادة نواة لالتقاط الامكنة الاخرى ، لا غياب بل الحضور ، لا قبلب بـل تصميم الزنازن ، ولون الدم ، وحالة التطويق .

بين التوازي والتقاطع مسافة الوعي الحقيقي .

● يخفي هذا المكان المغربي المنسي ميلاد مكان آخر ، يناقض ما تراه العين الساذجة ، يسميه ادونيس ، فيخلط بين الحقيقة والمجاز ، يبـدل رمزا برمز ، ورقة بورقة ، حاضرا بمستقبل . تخييل لعلامة توجد هناك . نكتفـي بالاشـارة .

● ان المكان الذي يقراه ادونيس غير منفصل عن الزمان ، والزمان نفسه غير منفصل عن الانسان . لسنا ، اذن امام مكان لا تاريخي ، مكان ميتافيزيقي ، وبالتحديد قراءة ميتافيزيقية للمكان المغربي . لسنا ايضا امام قراءة لاهوتية ، فما يمحوها هو النقد المزدوج . مكان ادونيس يناهض النص الغائب السائد ، له العنف والمواجهة ، وليس من معبر اليه سوى الوعـي النقدي وقد استوى في فضاء الكشف ، وتلك قصيدة ادونيس .

مـحـمـد بـنـيـس

التمـوجـات

حيدر حيدر

— 1 —

فوق عينيه ووجهه وضع الرجل راحتيه ، وتنهد . صعدت النهدة الموجعة من حقول القلب ، وكان يبغي أن يقول شيئا ما تحت جناح الليل . شيء لا يرغب ان يراه في وضح النهار الفاضح .

من خلال موشورات الاصابع ، لمعت أضواء المدينة ، وامواج البحر ، واذ مال الرأس الى الوراء والاعلى بحركة متعبة ، تلألأت نجوم بعيدة في سماء بيـــروت .

غزة كهذه النجوم السحيقة الآن !

قال الرجل العبارة ، بينما كان الليل الطفل يستمع للنشيج ويرى قطرات الدمع تتسلل من أطراف الاصابع .

امامهما البحر . بحر الرملة البيضاء بموجه الشبيه بقطعان مذعورة ، والشمس مدى من الماس ، والاصوات . لقد جاءا من المدينة مسافة عشرين ميلا عندما يسأل غيلان الدمشقي : لماذا هذا الرحيل الطويـل والبحر علـى مرمى حجـر ؟

يقول بشر الغزاوي باحتفالية : لأشعر بأنني رحلت الى البحر . ثـم يردف : هذا الشبيه ببحر غزة البعيد . يبدو المشهد البحري مضيئا ومهيجا .

النساء نصف العرايا يلمعن كاللآلىء وهن يتراشقن الماء . قطراته تسيل من منحدر النهدين نحو السرة باتجاه الاودية . غير أن بشر بن عبـد الله الغزاوي يبدو خارج المشهـد .

مذ يطأ الرمل الحار تبدأ استعراضاته وحركاته الاحتفالية مع صاحب المسبح والنذل والمرأة التي تدير البار والمطعم . يطلب السمـك الطـازج والبيرة وسيكار الهافانا ، ثم يتبختر باتجاه الشاليه .

وهو منبطح فوق الرمل تنشط ذاكرته الميكانيكية فيبتدي خياله الجموح بابتداع قصص وهمية عن السفر والنساء والحرب والثورة ، والنزوح المتواصل.

مرة او مرتين يبتل بالبحر ، ثم يعود ليحتسي البيرة ويدخن الجيتان متابعا قصص البطولة القديمة والحزن .

هذه القصص تتواصل وهما على المائدة الى أن تهوي الشمس وراء الأفق.

بعد هذا السيلان المتلاحق كموج البحر ، يسأله غيلان وهما عائدان الى المدينة : هل انت متأكد انك رحلت الى البحر يا عزيزي دونكيشوت ؟ !

ـ 2 ـ

المرأة التي حضرت في ذلك الغسق المتأخر ، سمراء ، طويلة الشعــر . شفتاها شهويتان ، لكن وجهها في قساوة الحجــر .

بدت آنذاك حزينة بعينين تقطران طفولــة .

على السرير المقابل ، جلست . في البدء ما نبست بأكثر من : آه . مـا أقــذر الــدنيــا !

كان الرجل المتكيء على عارضة السرير الخلفية ، يعاني من مغص معوي، ومــن كآبــة .

كانت هناك موسيقا . بين السريرين طاولة عليها أوراق ومنفضة وعلبة سجائــر .

ـ هل كنت تكتب ؟

ـ لا . كنت أحضر نفسي للنــوم .

ثم رزح الصمت بينهما . واذ سألته ان كان مستغربا حضورها المتأخر في هذا الليل ، نفى بهز رأسه .

وقالت المرأة : أوصلني صديق الى هنا بسيارته .

ـ آه . ما اقذر العــالــم .

من النافذة الضيقة والعالية ، والشبيهة بنوافذ الزنزانات ، اقبلت موجة ريح صيفيــة .

وقالت المرأة : ألا تخاف وأنت وحيد في هذا البيت ؟

كان الآن منطويا على جسده وقد جمع اللحاف حتى رقبته. وقال بضعف : أشعــر بالبــرد .

وما كانت العبارة لتتجاوز افقها الفيزيولوجي .

وقالت المرأة بغتة : الرجل الذي أوصلني الى هنا سألني لماذا أذهب الى رجل آخر في أواخر الليل .

قلت له : لأنني أشعــر بالكآبــة .

وردّ بنزق : بل انت تكذبين ، انني اشتهيك وما انت تذهبين الى فراش رجل غريب ، الا تخجلين من ذلك ؟

كانت تتكلم وأصابعها تغطي عينيها وشعرها مسدل حتى حوضها . كان شعرها الطويل يبدو كاغصان تتهدل على حواف السرير .

وسالها ان كانت ترغب شرب شيء ما ، فرفضت ، وخلال لحظة بـدا محرجا ومرتبكا . كان التشنج المعوي يتموج ويعلو ، وراح الرجـل يحـرك أصابع قدميه لتدفـأ .

تناولت المرأة كيسها وأخرجت سجائر ودخنت .

ـ قلت للرجل الذي جاء بي : لا اعرف كيف اقنعك بانني لست عاهرة . غريب ! يا الهي . لماذا نحن هكذا ؟

وسالها الرجل الملتحف : من نحن ؟

ـ العرب .

ـ اي عـرب ؟

كان صوت البحر ينمو عبر ادراج الليل . واستوضحت المرأة ان كانت مزعجة وثقيلة ومملة في هذا الوقت المتاخر ، ونظر الرجل نحوها باندهاش : لماذا تفكرين هكـذا ؟

وضغط النفس والجسد ونهض الى الحمام ثم عرج على المطبخ ليعـد الشـاي .

كان الفجر ينمو من الشرق ، وريح الصباح المنمشة تتغلغل في المسام .

ـ اعددت لك شايا. قال ذلك وهو يرتعش. وصب لها وله. احس بالدفء وهو يرى بخار الشاي الصاعد .

ـ لماذا لا تجلس قربي . هل انت خائف ؟

ـ لا . انما هناك شيء آخر .

ـ مـا هـو ؟

ـ البـرد .

شربا الشاي وهما متقابلان ، ودخنا .

خف ضغط المغص ، وانحسرت موجة الكآبة .

وقال الرجل مبتسما : بودي أن أرقص لك !

فاجاتها العبارة فضحكت : ترقص ؟

ـ بلى . وماذا في الأمـر ؟

ـ ولكـن لمـاذا ؟

وقال : لتزول كآبتك !

ازاح الطاولة وابتدأ يرقص . وراحت هي تصفق وتبتسم وترمي الكآبة

خــارج الغــرفــة .

بعد الغبطة فوجئنا بالصباح الطفل يضحك وهو يملأ البيت .

وعدوني بمنصب كبيرمنا او في الخارج . سيكافئونني على مـا قدمت للتنظيم .

ـ مثــلا ؟

ـ مكتب في الفاكهاني او سفير في الخارج .

ـ عظيــم .

ـ أنت تسخــر ؟

ـ أبدا أخي بشر فقط أستمع واشهد .

ويقول بشر الغزاوي : اسمع أخي غيلان . أنا أعرف امكانياتي . لقــد خبرتها في الحرب والسلم وخرجت باستنتاج لا يقبل الاعتراض : انني قادر أن أصنع شيئا ، لا أقول خارقا ، انما مهم جدا لشعبي وثورتي .

من شرفة البيت يلمح غيلان الدمشقي شهابا يهوى فوق سطح البحــر ويتلاشى .

ووراء البحر يرى طرطوس الجميلة ، البسيطة ، الغبراء ، وجزيرة ارواد الممتدة في عرض البحر كتمساح .

شوارع من الحوانيت ، وفنادق الدرجة الاولى ، ومقاه انيقة للسواح ، وبارات وشاليهات ، وسيارات مرسيدس سوداء ، ثم المرفا الذي تهبط منه صناديق الويسكي والمارلبورو ومسدسات الماغنوم، وعلب الحشيش والافيون.

بالأمس سهرت في الكورال بيتش . اتعلم ماذا حدث ؟ يتحدث الرجل المهم المسمى بشر الغزاوي .

يقول غيلان : لا . لا أعلم ماذا حدث ! يتابع بشر : يا سيدي وانا اراقص صديقتي حدث هرج وأصوات وذعر .

توقف الرقص والموسيقا وخرجنا كالمجانين ، سألنا عن الخبر فقالوا : سقطت طلقات رشاش / 500 / فانفجرت فقتلت أربعة : رجلان وامرأتان كانوا عراة ليلا على الرمل . تصور !

ضحك غيلان : تصورت والتقطت لكل منهم صورة دموية .

ـ آه . انت تسخــر ؟

ـ ولو ! فقط أتصور المشهد الحزين ..

ـ تصور يا سيدي . قبل ذلك بيومين مارست الجنس مع صديقتي في المكان نفسه ..

ـ وعلــى الــرمــل ؟

ـ على الرمل قرب حافة المــوج .
ـ آه . آه . لا بد ان رامي رشاش الــ / 500 / كان نائما آنذاك . اهنئك
ـ علــى مــاذا ؟
ـ انك بقيت على قيد الحياة لتصنع شيئك المهم لشعبــك العظيــم في الأزمنــة القــادمــة .

ـ مشهــد خاص من سينـــاء الــ 73 ـ

الغزلان التي طوردت في ذلك الفجر البهيج ، كانت قبل المطاردة ممتلئة بالبهجة . بهجة الوصول الى منابع الماء والمرعى .

كان صباحا مفعما بالعذوبة والضياء ، كما كان صباحا نابضا بالغدر . وكانت الغزلان تعدو في عمق الصحراء تحت أمواج البهجة لا تــرى الصيادين ببنادقهم والعربات الوحشية ، وفي المقدمة كان ايل الطليعة يندفع بالغزلان وثبا نحو حدود الشمس .

عندما كان القطيع يضعف تحت وطأة المطاردة ، يرتد الايــل صارخــا بالغزلان كي تتقــدم .

ريح الصباح كانت رخاء ، وفوق جباه وصدور الغزلان المبللة بالعرق ، راحت الشمس الدافقة من الشرق تتلألأ ، غير ان الموت كان ينبض من الشمس ومن الريح ومن ذرات الرمل المتطاير .

ما تزال الغزلان الجامحة تتواثب كامواج بحر ، في الوقت الذي كانــوا يقتربون فيه ببنادقهم سريعة الطلقات وستراتهم الكاكية .

فجأة من الأمام والجوانب ، فوجئت الغزلان بالكمائن فابتدأ دوار الشمس.

اذ ابتدأ الانهاك ابتدأت الغزلان تتهاوى وتركع . وفي تلك اللحظة الخائنة انهمر الرصاص من الوراء والامام والجوانب . كان القطيع الآن داخل الدائرة المغلقة في عمق الصحراء المهجورة .

في مساحة الدائرة داخل حقل الرمي الصحراوي ، راحت الغزلان المذعورة تثب نحو الاعالي وهي تتصادم وتتلقى الرصاص في الراس والصدر والفقرات. وابتدأت الصحراء تصرخ وتنزف .

كانت الارض تتوجع بأصداء بعيدة ، جارحة ، تحت سمــاء ساطعــة الضوء . تحت سماء بهية محايدة .

عندما استدار ايل الطليعة ليهيب بالغزلان أن تنهض ، رآها ملفعة بدمائها فــوق الــرمــل .

عبر لحظة كالبرق دار حول القطيع الدامي ثم اندفــع كشهاب باتجــاه صدور القتلـــة وهــوى .

ـ 3 ـ

وقال بشر الغزاوي : انتهى عصر الحب وجاء زمن القتـل . انـا مـع الارهاب في زمن الحصـار .

بالأمس غزة وفيما بعد سيناء والجولان ثم جنوب لبنان . ما الذي بقي لنا غير هذا الشارع الاخير المطل على البحر ! ؟

ويتابع وهو يحتسي السكوتش : صرنا كجند طارق . البحر وراءنا والعدو يتقدم نحونا . ابتسم غيلان الدمشقي : لا تحزن يا أخي ولا تغضب هنـاك العـرب .

ـ أي عـرب ؟

ـ عرب الحروب الاربع .

ـ عرب الهزائم المتواصلة ! هيه . هيه . طظ . أخي غيلان هل لديك سيكار هافانا سبيسيال ؟

ـ لمـاذا ؟

ـ لنأخذه معنا الى البحر غدا . بعد وجبة سمك وعرق تومـا الاكويني يطيب السيكـار .

ـ والنساء أخي بشر هل نسيتهن !

ـ صدقني قرفت منهن . أنا ما عدت أرى في المرأة أكثر من فراش . انت ربما تحتج لكنني أقول لك ، وأنا اكثر خبرة منك ، ان في رأس كل امرأة مشروع عاهرة . هذه حقيقة لا تقبل الجدل .

ـ لا بد أنك مناضل وثوري من طراز جديد في هذا المجال حتى استنتجت ذلـك !

ـ انـت تهـزأ ؟

ويرتج غيلان بضحكة تعادل طلقـة .

بشر بن عبد الله الغزاوي ، يرمي طرف حذائه على حافة افريز الشرفة لاغا قدماً فـوق أخـرى .

أمامه يمتد الليل والشبابيك الناعسة بالضوء خلف ستائر مسدلة .

فجاة ينتفض : انظر . انظر . هناك امرأة تتعرى .

ويقول غيلان : هذا من أجلك لا بد .

ويقهقه بشر : هوه. هوه. أنت ماذا تعرف عن النساء يا عزيزي القديس. افتل لهن اصابعك في الهواء فيتبعنك ككلاب الصيد .

وفي التو يفرقع ، باستعراض تمثيلي ، اصبعيه في فراغ الليل الهادىء .

يحدث ذلك في اللحظة التي تبدأ فيها القذائف العمياء انفجاراتها فـي احشاء حي الشيـاح .

— 4 —

بين الصحراء التي اغتيلت فوقها الغزلان ، والمدن البعيدة ، امتداد بحر لا يعبـــر .

وغيلان الدمشقي ، من شرفة بحر الرملة البيضاء ، يرى البحر الممتد جنوبا حتى غزة ، وشمالا حتى طرطوس . وتحت الشمس ، يرى البحر الذي انشطر باعصار الريح الاسرائيلية والريح العربية .

في مهب هذه الرياح التي تتآخى في لحظة الحصار ، ثم تنشطر في لحظة الرعد ، كان بشر بن عبد الله الغزاوي يقاتل ويطارد ويلتجيء ، ثم يسكـر ويتحدث عن الجنس وسيكار هافانا وتل الزعتر .

وهما مرميان على الرمل الحار ، يمتد بصرهما نحو الشمال والجنوب .

لا بصر بشر يصل غزة ، ولا غيلان يصل طرطوس وأرواد .

بعد ارتداد طرفيهما ، تتصادم العيون بالعيون فتنشع تحت بريق الدمع ، حقول غزة البرتقالية ، وسهول طرطوس الخضراء .

الـــمـــديـــــة

طعنة تلك المرأة كانت قاسية . جاءت مباغتة في وقت الحصار ، في وقت العري الكامل . ولكن لماذا توافقت مع لحظة اغتيال الغزلان في الصحراء المـديـدة .

لم تقل وداعا . فقط استدارت ، هاربة مع الرجل الآخـر .

هربت عندما كانت سماء بيروت تلتهب ، والارض العربيـة تتشقـق بالبكتيريا والجراثيم والحليب المسمم ، والهجوم المضاد .

بشر الغزاوي عاتبها قبل الهرب : لقد خنتني مرتين ومع ذلك بامكاني أن أصفح . نحن يا ريم معا في خندق ثوري واحد وعلى الثوار ان يكونـوا اوفـيـاء .

غير أن المرأة السمراء ، ذات الشعر الطويل ، والوجه الغجري ، نفضت شعرها الى الوراء وانطلقت في فضاء الرجل الجديد ، الرجل الذي صار سماءها ودمها الجديد . المرأة اذ تقرر أن تخون تتحول الى كلبة مسعورة . انها تفعل ذلك في الساحات والشوارع وفي وضح النهار .

يقول بشر الثوري . ثم يستطرد وهو على حافة الدمع : مـن خيانـة الوطن الى خيانة المرأة . يا الهي نحن قوم نتعمد بالخيانة منذ هولاكو حتى خيانة امرأة الفرعون . يتنهد غيلان مغبونا : الاستثناء عندك يتحـول الـى قاعدة . انت يا صاحبي غزال ينزف .

يصرخ بشر بصوته الحاد راجا سماء الله الخرساء : الزمن الفلسطيني هو المجروح وانا ابن هذا الزمن المغدور .

ستقول المرأة التي اسمها ريم : كنت مهانة في الزمن القديم ، لسنوات ست وهو يقطف زهرة عمري ، وعندما ملني وابتدا شبابي يغرب ، استدار عني باتجاه نساء بيروت في شارع الحمراء وراس بيروت والروشة والكورال بيتش . ثم تقول : لا أدري ما الذي حوله من يساري متطرف الى محترف حانات وملاهي. رجل كان يبدو في بداية حبنا وانخراطنا في المقاومة، مصنوعا من الفولاذ والثقة بالنصر . كنا معا في خلية سرية داخل منظمة يسارية ونعمل داخل المقاومة لاقامة سلطة ثورية على مستوى الوطن العربي .

من اوروبا قدمت معه . هناك تعرفت عليه . مع الزمن تاقلمت . تعلمت اللغة والعادات وصعوبة الحياة الجديدة . كان يقول لي : اننا نعمل لتغيير وجه التاريخ في هذه البلاد المتخلفة والمضطهدة والمنقسمة . عشنا حياة بسيطة ، فقيرة في رأس النبع ثم انتقلنا الى الفاكهاني . كانت غرفتنا بحجم تابوت . سرير وكرسيان وطاولة وادوات مطبخ متواضعة . وكنا سعداء كطيرين عاشقين . ابان الحرب عملت مع الاتحاد النسائي في شاتيلا والشياح وبرج البراجنة . هو كان يقاتل في رأس النبع وفيما بعد انتقل الى تل الزعتر .

سنوات الحرب كانت رائعة رغم قسوتها واخطائها . كنا نعتقد حقاً أننا نفعل شيئا مجيدا . شيء سيغير وجه الدنيا .

في عيون الشهداء والحماسة الفتية للمقاومة والبروق التي اشعلتها الثورات في امريكا اللاتينية من التوباماروس الى كوبا غيفارا ، كنا نرى الحياة الجديدة .

يأتي الرفاق الى كوخنا الصغير في أوقات الهدنة . نجلس على الارض بثيابنا الوسخة ورائحتنا التي انتنت من قلة الماء وقت الحرب . ندخن ونشرب الشاي وبعض النبيذ ، ثم ندخل في حوارات حادة حول الحرب الاهلية وانحرافات المقاتلين ، ، والسرقات ، وعظمة الشهداء وبسالتهم ، وامكانية مد نار الحرب الى كل بلاد العرب لتحرق العالم القديم ، وبناء مجتمع الاشتراكية والحرية .

في ذلك الوقت اللاهب ، وبعد أن ينصرفوا ، ننام معا بشوق من سيموت بعد لحظة الجنس .

هو كان يقول : في الحرب لماذا يتدفق الانسان بالجنس .

وكنت اقول : ليرد شبح الموت .

ويقول : هل ستفرقنا الحرب ؟

واقول : الا ترى كيف نحن متداخلان كالجذر والتراب تحت لهيب الحرب!

ـ ولن يخون احدنـا الآخـر ؟
ـ الحـرب تزيدنـا وفـاء .

واذ ينشق جسدانا بقصف مفاجيء ، ننهض . نتناول أسلحتنا ونعدو والى مواقع الحرب .

الانسـحـــاب

الساعة الآن تشير الى العاشرة مساء . لقد صدرت الاوامر بالانسحاب عن طريق الجبل .

خمسون مقاتلا اتجهنا شرق المعسكر وشققنا طريقنا عبر الوادي . كنا نجتاز الصخور المسننة وأجم السنديان والعرعار والزعرور . على غير هدى نسير باتجاه الجنوب والشرق . اننا نثب بسرعة فهود مطاردة تحت هذا الليل المطـارد .

تحت هذا الليل افكر بزوجتي رغم ما حدث ، وفي الوقت نفسه أفكر برفاق المخيم . اذ اصحو من أفكاري اتساءل ان كنا سينجو ام نموت ؟

أتذكر الموت . الجثث المطروحة في أزقة المخيم . كذلك أرى الاشباح وهي تركض ، وهي ذي تصيح . أسمع صوتا ينادي : سلـم . سلـم . قف سلـم نفسـك .

الطلقات تئز من حولنا . أركض وانا داخل حالة من الذهول والرعب . الجميع يركضون . كان العدو يقترب منا . لمحته وأنا أحاول عبـور رصيف احدى القرى . بسرعة وثبت واستطعت تجاوز الرصيف .

بدأ العدو يطلق النار بغزارة وهو ينادي بأعلى صوت . صوته كان يدوي عبر الأودية والقرى والسماء : سلم نفسك .

شعرت انني معلق بين السماء والارض كانت المسافة مسافة السماء عن الارض . كنت أطير وانا اتضرع أن اصل حدود الارض ، ارض الفجـاة والامان بين طلقات تشق طريقها حولي . طلقات تحصد الحجـارة والشجـر وتجرح الصخور . كحزام خاطف كانت تبهق من حولي . وكان هناك جسر . كان علينا لننجو أن نتجاوز الجسر . لكن الفاشيين كانوا يركزون نيرانهـم على الجسـر .

في لحظة خارجة عن مدار العقل والمنطق . لحظة اختراق الموت والحياة وصلت الارض . لقد قفزته من علو خمسة امتار . رجلي اليمنى بعد أن سقطت اعتقدت أنها انخلعـت .

تفحصت جسدي بسرعة لان الوقت ما كان كافيا لتفقد الالم . كان الموت على الجسر وكان يحصد الرفاق .

تابعت بسرعة قطط البرية المطاردة والجريحة ، والتحقت باثنى عشر مقاتلا .

ونحن نعدو بين الصخور ، كنا ما نزال نسمع الاصوات وهي تصرخ ، والطلقات تئز فوقنا وخلفنا .

بعد انهاك أسأل ، ترى ما الذي حدث للآخرين ؟ استسلموا أم استشهدوا أم عادوا ؟

العــراء

عندما كانا يتعريان في البراري ، كان يركع امام جسدها البرونزي . يقبل الارض ثم يرفع ذراعيه ويأخذها بينهما . يلثم صدغها ثم عينيها وعنقها وثدييها وسرتها ، ثم ينغمر ما بين فخذيها المباركين . وهو ينهض تلوح سماء مضيئة كالنحاس ، اذ ذاك يتوالجان كجذرين يلتفان ويلتفان ويلتفان حتى تصرخ الارض والمسام وتجلجل السماء بوعدها النبوي .

في ذلك الوقت المديد كأفق ، ينسى الاثنان قسوة الزمن . هي تنسى ما فعل بها الرجل الآخر وهو ينسى خيانة امرأته .

بعد صلاة البراري ، يستلقي الجسدان القادمان من رحلة الجنون والطفولة فتبدو السماء عالية ، عالية ، زرقاء ، زرقاء كقبة هائلة ، والموت مؤجلا .

وهما ممددان تحت هذه السماء كعصفورين ، تسأله :

ـ أهناك في الاعالي يسكن الله ؟

يضحك وهو ملقى على العشب . يتنفس ثم يقول : هناك يسكن الوفاء .

وتسأله : أنت هل ستموت ؟

يغضبن ، ثم لا يفوه .

ثم تسأله : زوجي القديم كان يسكر ويعود ومعه امرأة . لماذا يطيد الرجل امرأة من حياته بعد حب عاصف ؟

وتضربه صاعقة فيكتم خيانة امرأة ضاجعت رجلا مرتين وصارحته .

ثم تقول : كان وسيما وتقدميا ، لكنه كان يهوى جمع النساء كطوابع تذكارية . وتحمله الريح لتلوح له صورة الرجل القرد الذي اختارته زوجته .

وعندما تسأل : لماذا يقولون ان البدوي يأخذ بثأره ولو بعد اربعين عاما؟ يقـول : تأخـرنـا .

وفي زمن ما تقع غزة تحت الحصار . يجيئها البرابرة من كل حدب وصوب . لكن غزة تصرخ وتتماوج ويلمع برقها الغاضب . يحمل بشر الغزاوي فوق اكتاف البرق ويصرخ مع غزة ، ثم ينشد نشيد الأممية ، فتردد الرعود : غزة ستالينغراد . غزة لن تموت !

ينطلق رصاص البرابزة فيحصد القمح المتماوج ، ويصاب بشر فيهوى جريحـا .

وفي ذلك الوقت تركض حقول طرطوس الخضراء لعناق البحر المتوسط تحت سماء منغم بأغاني صيادي جزيرة ارواد العائدين من شواطيء قبرص وكريت ، نحو احضان نسائهم اللواتي حرقهن الشوق للرجال .

على ضفاف أرواد ، بوابة البحر ، يندس بين النساء القادمات لاستقبال الرجال العائدين ، رجال عابسون يرتدون سترات كاكية تخفي مسدسات الماغنـوم .

من خلال الحشد وغيلان الدمشقي يطوق زوجته ، تمتد الاذرع الكاكية لتفصل غيلان عن جسد زوجته الحار .

المسـافـات

ها نحن من جديد .

ثلاثة عشر مقاتلا ، تحت ليل حالك ، نعبر الاودية ، نرتطم بالصخور والاشواك ، وهوام الارض ، وفي أعماقنا الجوع والعطش والتوق للتدخين .

سير متواصل حتى الانهاك ، والفزع والعرق يجللنا .

كنت في المؤخرة . رجلي تؤلمني ألما شديدا من سقطة الجسر . بينما المجموعة تتقدمني بسرعة مذهلة .

ابتدأ التعب يخيم على الجميع . نسير مسافة ثم نكمن بعد أن نرسل دورية استطـلاع .

كان المقاتلون ينتظرونني حتى أصل ثم نتابع . كم كنت راغبا في الاستراحة ، لكنهم كانوا يواصلون السير بسرعة . في غمرة الانهاك فكرت أن اتركهم وأستريح في كنف صخرة ، ثم فكرت أنني لا اعرف الطريق الى الجبل . ان بقائي قرب المجموعة يعطيني القوة . بدأت أتكيء على الكلاشنيكوف وكأنه عصا .

ونحن نسير بين جبلين ، فوجئنا ببيتين مضيئين على السفح ، وفجأة انطلقت أصوات .

بحذر عبرنا بين المنزلين . كنت بعيدا عن المجموعة حوالي ثلاثين مترا في المـؤخـرة .

ابتدأت الاصوات تتعالى ، لا بد أنهم كشفونا . انذرونا بالوقوف ، كنت اسمعهم يقولون : هناك ناس في الوادي .

وفجأة انفجر الوادي بالطلقات كنا نسمع أزيزها وهي تنساب بيننا . المجموعة اجتازت المنزلين وثبا . بقيت وحيدا فلم أستطع

العبور . اختبأت وراء أجمة من الشوك ، وكنت اسمعهم وهم يتنادون بعضهم بعضا : نحن هنا في الوادي لا تطلقوا النار . كان هناك مصباح يدوي يضيء بين الاشجار ، وكانوا يقتربون مني ، وتساءلت : هل أمام أم أقاوم ؟

وقعت فريسة حيرة واختيار وأحلاهما مر . سأموت . صار الامر واضحا . آه . من هذا الألم الحاد في قدمي ومن هذا الحصار اللعين ، قلت : ليتني بقيت في الزعتر ومت هناك !

كانوا يتجهون نحوي تماما ، وكنت ارى اشباحهم . خيل الي انهم كشفوا موقعي . تسمرت وكتمت أنفاسي . كنت قد قررت المقاومة حتى النهاية ، وضعت اصبعي على الزناد . كانوا الآن على مسافة ستة الى سبعة أمتار من مكمني . قطعت التنفس وتحولت الى حجر . كدت أختنق واليد على الزناد . في اللحظة التي هممت أن أضغط فيها ، غيروا اتجاههم نحو عمق الوادي ، وراحوا يبتعدون .

احسست بالجبل ينزاح عن صدري فتنفست عميقا ، ولكن لم اتزحزح . يبدو ان هناك كمينا على بعد عشرة أمتار تقريبا ، وما زالوا يواصلون النداءات : لا تذهبوا الى أسفل الوادي . عردوا . بقيت مكاني جامدا حتى عادوا الى المنزل المضاء . انبثق الفجر وانا ما زلت مكتوما على نفسي كقنفد وراء أجمة الشوك . بدأت افكر والصباح يكشفني : ماذا افعل ؟

ظهر الضوء ولو تابعت المسير فسانكشف . لو تحركت من مكاني فسيرونني . فكرت باخفاء سلاحي ومتابعة السير بمظهر مدني عادي .

تحركت زحفا وخبأت الكلاشن ، ثم تركت علامة تشير اليه قرب شجرة صنوبر ، وقررت النهوض والسير بلا سلاح . قطعت حوالي مئة وخمسين مترا . ما كان بالامكان متابعة السير . كنت مكشوفا . فكرت ان أقضي كل ذلك النهار مختبئا حتى يأتي الليل . رأيت دربا ترابية بين مجموعة من الصخور الضخمة ، كانت قريبة مني . تسللت زحفا حتى صرت بين الصخور . بحثت عن فجوة لارقد فيها ، وبعد أن عثرت عليها أخرجت مديتي وبدأت بقطع أحزمة من الشوك . جمعتها ثم انحشرت بين صخرتين كبيرتين وبدأت اغطي جسدي بأغمار الشوك التي موهتني وأخفتني عن الانظار .

كانت الفجوة ضيقة تشبه القبر ، وداخلها كنت كالميت الحي . تعب ظهري فحاولت الانكفاء على جنبي لاستريح ، استغرق ذلك حوالي ربع ساعة داخل هذا القبر الشوكي .

كانت نتوءات الصخر تحز جسدي وأنا أتقلب وأتحرك . حاولت النوم فما استطعت . كانت هناك رائحة الارض والصخر والشوك ، ورائحة جسدي الذي

ينبضي مع الارض . كنت اشك أنني سابقى حيا . وفي هذه الغمرة نسيت آلام قدمي . كانت في رأسي صور ومشاهد التل : القتال اللامتكـافيء ، وصمـود الاستشهاد والعطش وأنين الجرحى ، والعيش على العدس ، والأطفال الذين نفقوا من العطش ، ومصيدة آبار المياه الواقعة تحت مرمى نيران الفاشيين . واعدام الجرحى ، وانهيار الملجأ على الاطفال والنساء والجرحى ، ومشاهـد الذبح التي تمت بعد الخروج من الحصار .

صور ، ومشاهد ، وأصوات ، كانت تتزاحم وتتطاير في رأسي في هذه اللحظة اللعينة ، فيستعصي النوم . أغفو هنيهات فتمر كوابيس الرعب والموت فاستيقظ وأنا أكاد أختنـق .

انا الآن كذئب جريح أنام بعين وأفتح الاخرى خشية المباغتة .

كم بدا النهار طويلا ، لم يكن نهارا ، كان قرنا من الزمن . وما كنت موقنا انه سينقضي . لقد هدني الجوع والعطش وهذه الاشواك . في هذا القبر عانيت أكثر مما عانيت في تل الزعتر ، هناك كنت حرا ، معي بندقيتي وأنا اقاتل من موقع لموقع . أما هذا فانا داخل قبر : آه . ليتني بقيت في الزعتر .

عندما غربت الشمس ، وأتت الظلمة ، خيم على المنطقة هدوء غريب فاحسست بالانفراج والغبطة . اذ خرجت من حفرتي خيل الي أنني أنهض من أعماق بحر عميق مكثت فيه دهرا . تنفست رياح الفضاء كلها وأدخلتها الى رئتي . حركت ذراعي ورجلي . كانت الدماء تنزف منها . كل جسـدي كـان مجرحا ، ومع ذلك قلت بفرح الحياة الجميلة : انت ما تزال حيا يا يعقوب وينبغـي أن تظـل .

حثثت خطاي باتجاه مخبأ الكلاشن . اقتربت من المكان ورحت أبحث عنه . لا بد أنني نسيت العلامة والشجرة . ارتعدت ، اعتقدت أنهم كشفوا سلاحي لكنني لم اقطع الامل .

تلمست البحث بين جيوب الشوك . ساعة كاملة ولفا لوو وأفتش : لا بد ان القى سلاحي فانا بدونه لا شيء وبلا سلاحي ساموت .

أصـــــــداء

ويكون عصـرا غـريبـا .

يجيء بالرعب والمجاعات وبيع الاوطان وآثار الحضارات القديمة .

عصر تسيطر عليه آلهة الغاب وحملة الماغنوم والبزاونـغ والثيـاب الكـاكيـة .

عصر يقول عنه بشر الغزاوي : فيه تقتل الغزلان وتنتزع قلوبها ثم تعلب لتباع في الدول سنقويت وشوارع تل ابيب وغزة والقاهرة وأوراد وبيروت . .

يقول ذلك وهو يحتسي البيرة على شواطيء بيروت الذهبية .

ثم يدخل في منولوج غريب عن طفولته وجماله القديم ، وبيته الذي كان مطوقا ببيارات البرتقال وأسيجة الصبار .

يتحدث عن أبيه الذي تزوج أربع نساء ، صغراهن الاخيرة كانت في السابعة عشرة وهو على أبواب الخمسين. أبوه الذي كانوا يسمونه: صقر غزة.

ويتابع وهو عار بثياب البحر. وعيناه في الشمس وأفق البحر. حكايات قديمة ذات رائحة ميلودرامية . كيف كان يقود المظاهرات ، وكيف اعتقل لأول مرة من البوليس المصري في غزة ، وكيف مارس الجنس مع ابنة خاله بين أشجار البرتقال وهو في الرابعة عشرة . كان يشرب الخمر بوحشية ويخوض شجارات دامية مع أولاد الحي . وكان دائما هو المنتصر .

وفي غمرة هذياناته الدونكيشوتية ، يتحدث عن الحشاشين واللواطين الذين حاولوا مراودته في أزقة الاحياء الشعبية : كنت يافعا وجميلا مثل غزال . رأيت كبيرهم يشير نحوي ويقول : يا ولد . يا غندور . يا حلاوة . تعال خذ لك حصة . وانطلقت قهقهاتهم الماجنة من حولي . لا ادري كيف اندفعت نحو كبير القوادين وفي يدي المدية . فاجأته وشطبت وجهه . ذعروا من المفاجأة . تجمع الناس . هرب القواد الجريح وهو يصرخ ويولول .

غيلان الدمشقي كان يستمع لصوت البحر ، ويتملى لمعان الاشعة على سطح الحقل الازرق . بعد قليل نهض وسار على الرمل . كان الرمل المبلل ينخسف قليلا تحت القدمين العاريتين .

راقب قدميه وهما ترسمان الآثار التي يمحوها أطراف الموج . انحنى يجمع الاصداف الصغيرة . أصداف بيضاء وأصداف بنفسجية ، ناعمة وملساء ، كان يجمعها حفنات صغيرة ثم يغسل عنها الرمل .

في الذاكرة لمعت شواطيء طرطوس الحزينة ، فخفق القلب الحزين . سقطت من العين لؤلؤة امتلأت بها صدفة .
شواطيء مد البصر . خضراء تنام بين اذرع البحر . اغاني صيادي ارواد ومصابيح زوارقهم الليلية . المرأة التي عشقها على الشواطيء وطارد معها سرطانات البحر وجمعا الاصداف يوما ، والتي ماتت غما .

الآن . الآن . ينهض الخصار عاليا . عاليا ، يطوق البحر والسهول الخضر ، ويهبط بأشباحه السود فوق ذرا الجبال .

الجـــوع

وجدت الكلاشن أخيرا قرب الشجرة. انتشلته وقبلته فرحا ثم تابعت سيري في العتم .

ابتدا الجوع والعطش واللهفة الى سيجارة . بدأت ابحث في الظلام عن أي شيء يؤكل . كان الامل مقطوعا في ايجاد قطرة ماء في هذه الارض القفر . رحت امضغ بعض أوراق الصنوبر فالتهب جوفي عطشا . كالحيوان انحنيت أبحث عن عشب اخضر . كانت هناك أعشاب يابسة تغطي الارض . تابعت سيري تحت هذه الوطاة . الحياة في داخلي كانت أقوى . تناولت بعض الحجارة وضغطت بها معدتي لاخفف من صراخ الجوع . بعد سير مضن وجدت نفسي داخل حقل ارضه منبسطة . انحنيت أبحث عما يؤكل . تلمست جذعا رحت اتحسسه في الظلمة من الاسفل الى الاعلى. آه. آه. يا الهي، كانجذع داليةعنب وضعت الكلاشن جانبا وتسلقت الدالية . قطفت كميات كبيرة من العناقيد ، حماتها ونزلت ، بدأت التهم العناقيد كثعلب . العنقود بكامله كنت أحشوه في فمي وانهش حبيباته بنهم حيواني . امام هذه المائدة الالهية التي اعادتني الى الحياة برحبتها ، ظللت ساعة كاملة .

شبعت . استعدت نشاطي وطاقتي . وضعت سلاحي في كتفي وتزودت بما تبقى من عناقيد العنب . بعد ان قطعت الحقل واجهني واد مظلم . بدا لي كفوهة قبر واسع . وقفت على حافته تحت الظلام الدامس . ما كان بالامكان الالتفاف حوله . أخيرا ، بعد تفكير سريع ، قررت شق طريقي عبر الوادي .

انحدرت . كانت الحجارة كثيفة وسريعة التدحرج ، وأنا ما أزال أعرج ولا أريد أن أحدث صوتا . كانت الحجارة ترتطم برجلي ، والاشجار تمزق ثيابي وأنا ما أزال أعرج ولا اريد ان احدث صوتا . كانت الحجارة ترتطم برجلي ، والاشجار تمزق ثيابي وانا ما أزال أتابع طريقي .

بدأت أفكر برفاقي الذين فقدتهم . ماذا حدث لهم ؟ أوصلوا ام لا ؟ هل ما زالوا يتابعون مسيرتهم ؟ وفكرت ان كنت في الطريق الصحيح أم أنني اخطأت ؟ وهل أصل أم لا بعد كل هذا الشقاء المرير ؟ أين أنا الآن يا ربي ؟

بعد اجتياز الوادي فاجأني واد آخر اكثر ظلاما من الاول . كان الوادي محروقا . عرفت ذلك من عري الاشجار والرائحة . تجنبت الدخول في عمق الوادي . سرت في السفح حتى وصلت جزءا أشجاره غير محروقة ، فبدأت معركة مع الاشجار الكثيفة التي مزقت ما تبقى من ملابسي .

كنت أسير بقدمين مرضوضتين ، لكن قويتان . فجأة انطلقت أصوات. تسمرت في مكاني : يا للشيطان . ها هم ثانية . هذه المرة هل ستنجو يا يعقوب ؟

رأيت رجالا يسيرون على الحافة المقابلة من الوادي . اشعة القمر الذي بدأ يبزغ ، كشفتهم . اربعة رجال مسلحون . بدأت اسير كمن يخطو في الفراغ خشية الضجة . كالريش كنت الامس الارض . لقد أحسوا بي على ما يبدو

فاختبأوا بين الأشجار . بيننا بدأت لعبة الخوف والشك . عندما يتحركون اختبيء واذ يختبئون اتحرك . لعبة القط والفار .

في البداية دمر الخوف اعصابي ، لكن كان على أن اتماسك لاخوض معركة النهايـــة .

ليتني بقيت في الزعتر اقاتل حتى أموت . أي قدر لعين قادني لاموت في هذه الاودية البعيدة .

بعد أن تناوبت لعبة الاختفاء والظهور ، راودني الشك . انحرف ذهني باتجاه آخر : أيكونون شرذمة من رفاقـــي ؟

كانت العزلة قد مزقت روحي عبر هذه الليالي القاسية ، وكنت بحاجة لرائحة انسان في هذا التيه . لنيثق التوجس ، وحرب التل الضاربة خلال اثنين وخمسين يوما : ماذا لو كانوا من الفاشست ؟ أخيرا قررت الاندفاع نحوهم مباشرة ورشاشي في وضع الرمي الغريزي . صحت بصوت غير عال : انتم يا من هناك !

لم يجب أحد . كنت أقترب وهم ما زالوا قابعين بين الشجر .

بصرخة بين الموت والاحياة ، بين القتل والنجاة ، بين اليأس والامل ، صحت : انا من تل الزعتر يا شباب . أنا يعقوب شحادة ، رشاشي في وضع الرمي ان كنتم أعداء . اذا كنتم رفاقا اخرجوا ولا تخافوا .

كانت الاصبع على الزناد ، وتوقعت انهمار الرصاص علي . كنت الآن على مسافة عشرة أمتار منهم . لا صوت . لا حركة . ولم يطلقوا ، اقتربت أيضا . على مسافة متر منهم أخرجت بطاقتي الفلسطينية واليد ما تزال على الزناد . واجه صدري فوهة رشاش متاهب ، تناول احدهم البطاقة وتعارفنا . كانوا من جماعة شاردة غير جماعتي .

قالوا : لو لم تقل انك من الزعتر لقتلناك . عمرك طويل .

وانخرطنـــا في عناق حـــار .

— 2 —

ريم ، المرأة التي عرفها غيلان الدمشقي بعد الليلة الاولى ، كانت امراة حزينة ، ومشتتة . انكسرت بوصلة اتجاهها في أعماق الصحراء فضاعت .

ومع ان الرجل كان يتعب من الكلام كثيرا ، الا انه كان يرى ويسمع ويتأمل ، وهو يتأرجح بين الاسى والغضب الصامت . وهذه المرأة دائبـة الشكوى ، دائبة الاحتجاج . تفيض مرارة واشمئزازا من قذارة هذا العالم .

عندما اتهموها بالعهر والانتقال من رجل لآخر ، كانت ترد عليهم باحكام مطلقة : ماذا جنينا من حربكم ؟ النساء تحولن الى شبه مومسات للمقاتلين

تحت ذريعة التحرر الميداني. قسم كبير من الثوريين سقط في الجنس والافيون. آخرون توهموا أن باستطاعتهم تفجير الثورة على مستوى الوطن العربي فذهبوا الى المشانق . هذه كانت المحصلة .

ويسالها غيلان : والشهداء . ريم !

تقول باسي عميق : وحدهم المنارة . كانوا ضحايا . لقد نجوا بدمائهم واستثمرت قيادتهم رائحة الدم .

ـ وانت يا ريم. أنت لماذا ... ؟

ما كانت لديه رغبة في التتمة . كان يعرف طاقتها الحاقدة على العالم قدرتها الذاتية واللامتناهية على الادانة المطلقة لكل ما هو سائد .

ـ يخيل الي أن اليسار المتطرف كان جموحا أكثر مما ينبغي .

يصعد الشهيق حاملا عبر الصدر بوادر نشيج . مقاتلها الذي اصطفته في العصور الرديئة ، اخرج سهمه الاخير بعد الحرب واطلقه ، فاصابه قلبها الصغير فتناثر . قال لها : انت عاهرة .خنتني مع مقاتلي مواقعك الصغار فانت طالقة .

ـ لقد وصل الدمار الروحي حافة الخيانة . اجل اجل . الجميع يعرف من الذي سلم عاضي الغضبان ومجموعته لحبل المشنقة. كانت الخيانة من الداخل.

ـ ريــــم !

دخلت الآن عتبة الهتك كما دخلت مدار النحيب . كانت ترتجف تحت اعصار هب فوق سهوب نفسها فاقتلع الشجر والجذور والصخـر .

ـ المرأة لا تبحث عن رجل آخر الا بعد أن يصبح فراشها باردا . لقـد حاولوا معي في المواقع لكنني رفضت ، فقالوا : انت رجعية . الجنس أيضا شراكة كالطعام والموت . لكنني صرخت بأنني ارفض هذه الفوضى . حدث ذاك بعد ان استرخت الاشياء ، وبعد أن خمد بريق الشيء الاعظم الذي فاجأ كاعصار . لقد انحسر مد البحر فعرى الاصداف والطحالب والجثث والسرطانات الميتة وقطع الخشب المنخورة ، فخرجت الروائح .

وفي ذاك الوقت كانت بيروت تتشح بالحداد الذي يليق بامرأة غادرها زوجها الى مملكة الموت .

ـ أجل . أجل . قد تسميني عدمية . لكنني ما عدت مؤمنة بشيء بعـد الذي حدث . حتى المقاومة بدأت تغوص في الوحل . مملكة الفاكهاني أصبحت تعج باللصوص والقتلة والحشاشين واللواطين . أنظر الى مكاتبهم الفاخرة وسياراتهم الفاخرة وولائمهم الفاخرة. أنظر الى مهماتهم السرية. والاموال التي يبعثرونها في السمرلند والكورال بيتش وسقراط والعجمي والكومودور وملاهي الحمراء . بينما الشعب في المخيمات والقرى وأطراف المدن يتضور تحت وطأة

هذا الوحش الاستهلاكي . أهذا هو حصاد الحرب الاهلية ؟

ــ ريم ! والشهداء ؟ وتل الزعتر ؟ وعمليات الداخل ؟ ودلال المغربي ؟

ــ هيه . هيه . النيازك . النيازك . انت ما زلت ماخوذا بذلك الوهج السرابي الخــادع .

ــ اي ســراب ؟

ــ سراب الدم ووثبة التاريخ والصراع الطبقي .

ــ وانت . انا خيبك رجل هل انتهى ...

قطعت عبارته وهي مجللة بدمعها : طظ على الرجال . الى الجحيم كـل شيء . الاوطان الخائنة والصراع القومي والطبقي . انـا لا اتحدث عن ذلك . انني اسال لماذا يتمزق حلم الاطفال كطائرة من ورق في الفضاء ؟ لماذا أتــى بي من البلاد البعيدة ، من بلادي ، ثم غدر بي ؟

بدا صعبا اعادة التوازن لحوار بين قطبين أحدهما حار والآخر بارد . احدهما موجب والآخر سالب .

كانت الأرض ترتج بملايين الاهتزازات في أعماق المراة التي انكسرت بوصلة اتجاهها ، بينما استعيض عن ابرة الاهتزاز بهذه التموجات البرقية التي يوقعها خفقان الصدر واللسان والعينين الجريحتين .

اعــتــــراض

اللقاء الاول كان في صالة عرض ، وكان مباغتا . مجموعة صغيرة كانت تشاهد شريطا سينمائيا عن تل الزعتــر .

بعد انتهاء العرض جرت مناقشات خاطفة حول الفن وضراوة ملحمة التل . بشر الغزاوي قال بفخامته المعتادة : للفرنسيين كومونة باريس التي استمرت اثنين وسبعين يوما ، ولنا كومونة التل الذي صمد اثنين وخمسين يوما .

كانت هناك امرأة غريبة تشاهد الشريط . امرأة مثيرة شاركت في الحوار على نحو استعراضي . قالت بان الفيلم ليس في مستوى الملحمة . الواقع كان اكثر حدة وضراوة . كانت تتكلم بابهة امرأة واثقة مما تقول اكثر منها مقتنعة .

واستطردت بلجتياح تتحدث عن افلام أوربية وأمريكية ، ثم انتقلت تحكي عن فيلم ستالينغراد . ختمت مهرجان ثقافتها : كان ينبغي اخراج تل الزعتر بمستوى ستالينغراد . التل هو ستالينغراد الفلسطينيين .

بشر الغزاوي فاجلته حماسة المراة فانبهر بها . وعندما صحح لها المخرج بعض الاخطاء والاسماء والمصطلحات ، اندفع بشر يعترض المخرج مؤيــدا المـراة .

بعد الخروج من صالة العرض ، سارا معا . تحدثا باقتضاب في الشارع

الضيق . هو افتتن بابهتها وشموخها الارستقراطي وهي رأت فيه ملامح طفولة وصيد عابر . سألته : ألديك سيارة ؟

قـال : بالتأكيـد .

ـ لن تكون محرجا لو اوصلتني .

ـ أبدا . بكل رحابة صدر .

في الطريق سألته ان كان معجبا حقا بالفيلم فأجاب : الحقيقة . لا . انا شاركت في معارك التل . كما قلت الملحمة كانت أكثر ضراوة وعنفـا . انمـا الشريط يخدم القضية عموما . تجاوزت المرأة الموضوع فسألت :

عفوا . نسيت ان اسألك عن الاسم !

ـ بشـر الغـزاوي .

ـ انـا اليزابيـت .

ـ ايـن تسكنيـن ؟

ـ في الحمـراء . الكومودور .

ـ اوه . نحن جيران اذن ! انا اسكن في راس بيروت ، وبطيقته التـي ترتدي قفازا حريريا فوق جلد ذئب قال : سأكون سعيدا لو قبلت دعوتي لتناول شيء في مكان ما . ما رأيك بالكورال بيتش ؟

ضحكت . نفضت شعرها القمحي المصبوغ الى الوراء : اوكي .

ابتسم بشر الغزاوي بانتصار . ابتسمت اليزابيت لهذا الطفل الذي يحب اللعب السريع بالنار .

ـ 2 ـ

قال : نبني بيتا في الصخر يتوطد ؟

قالت : نبنّيه عميقا وشامخا .

قال : يصد الريح والنوائب ؟

قالت : ويصد الذئاب وأزمنة الشتات .

قال : نفصد دمنا عهدا وميثاقا ؟

قالت : نفصد دمنا عهد وفاء حتى الموت .

فوق الصخر ، قبالة البحر الشاهد والشمس الشاهدة ، رفعا ذراعيهما فتشابكتا فضرب بهما الصخر المسنن فانفصد الدم فامتزج . هي تعرت وهو تعرى واندفعا في لج البحر . غاصا عميقا ثم خرجا الى السطح ثم غاصا ثم طفوا، وفي لحظة من الفرح الطفولي داخل البحر الشاهد وأمام الشمس الشاهدة، تواشجا وجها لوجه وصدرا لصدر وساقين لساقين .

عندما صرخت هي وصرخ هو ، ردد البحر والشمس صدى صوت الطفل الذي تدفق بين الابيض والاحمر . الابيض الذي خرج من دمه والاحمر الذى

خرج من دمها .

بعد حين غابت شمس ثم أشرقت . تمدد البحر وعتى . أقبل موجه يتفقد الشطآن والصخور العاتية والمنازل المرصوصة في اعماق الصخر . فوجيء الموج العاتي بدم قرمزي جاف ، وبالرمل .
بمنازل من الرمل المجوف .

مسح الموج الدم والرمل في لحظة برق وعاد . بعد عودته ما كان شيء قد حدث . طائر ابيض كان يغني هناك في أقاصي البحر . صوت أغانيه مزيج من الانين والضحك .

الشبكة

مقهى ومطعم ومسبح السمرلاند ، لوحة من الرخام الابيض المتناسق والمهندم ، صنعها مهندسون ومعماريون اوربيون في كل مكان على شواطيء المتوسط لتكون منتجعا على حافة البحر . واحة هادئة للعشاق ومالكي الارصدة والعمارات والسيارات وحملة الماغنوم والسميث .

هذه الريفييرا اللبنانية تقوم وسط براكات حزام البؤس واللاجئين ومهجري جنوب لبنان وفقراء الاوزاعي والرملة البيضاء .

وانت تجتاز رمل البحر الابيض ، تواجهك البحيرات الاصطناعية وشماسي الصيف . والحدائق المصنوعة والسترات الانيقة للخدم الذين يتحركون كالدمى .

بعد أن تلوب في الممرات والمتاهات وفوق ادراج الرخام الابيض ، تفاجئك مغارة مجوفة ، صنعت باتقان لخلوات العشاق .

تقول اليزابيت وهما يدخلان بوابة المنتجع : تعال اريك مشهدا لن تنساه . تجر بشر الغزاوي من معصمه ويدخلان تحت القبة الساحرة شبه المظلمة .

ـ الله ! ما هذا الشيء الخارق ! ؟

وتقول اليزابيت : هذه استراحتي المفضلة .

نوازل بلون البازلت تتدلى من سقف الكهف . أضواء خافتة مصنوعة من الاحمر والاصفر والازرق . طنافس من جلد لامع . جلود غزلان مصبوغة ملصقة على الجدران .

النافذة المقوسة والواسعة تطل على المشهد البحري . بين البحر البعيد واللامع ، بحيرة اصطناعية على حافة الكهف .

تغمز اليزابيت خادم الكهف فينحني ويخرج . يصير الكهف لهما الآن . على ديوان مثير ملاصق للجدار يطل على البحيرة ومشهد البحر ، يجلسان

متلاصقين بحميمية .

الدهشة الملونة يصبغها بشر بحركات وكلمات تليق بالمكان وبهـذه الليدي التي باغتته فانصعق بها .

تسأله ماذا يرغب أن يشرب فيقول : سكوتش وتطلب هي كأسا خاصا مـن الجـن .

فخذاهما شبه متماسين ، وأصابعهما تتلامسان تلامس البحيرة لجدار الكهـف .

لقد ارتدت الليدي اليزابيت فستانا ورديا شفافا في هذا الغروب القائظ . فستان محبوك مشقوق الصدر واحد الجانبين . وكما كان الشق الصـدري ينحسر حتى منتصف النهدين الابيضين ، كان الشق الجانبي يتجاوز الركبة نحـو الفخـذ .

امرأة كاملة الحضور ذات توهج ملكي .

ـ اليـزابيـت ..

وجثمت عيناها في عينيه . كانت أشعة عينيه تخترق شق صدرها الجامح

ـ هيـه !

ـ الحقيقة انني مسحور ومأخوذ لكأنني في حلم .

ـ بالمشهد هاه . حقا انه لساحـر .

ـ لا . ليس بالمشهد . بل بك . يا الهي تبدين الآن كآلهة اغريقية .

تبتسم . صلافة المرأة الطاغي جمالها يضغط بهدوء أصابعه المرخية والمستسلمة لكفهـا .

ـ لا تكن مبالغـا !

ـ يا الهي ! من أي نجم هبطت أيتها الساحرة . صدقيني ان احساسي بك يضارع احساس الاعمى بالضوء .

ـ أووه . يـا للشعـر !

ـ أبدا . ابدا . ليس هذا شعرا انه الحقيقة . فيك شيء غامض يخلب اللـب .

اليزابيث ضحكت للاطراء . وضحكت أكثر من هذه الطفولة المدهوشة بالغابة : كل النساء غامضات كالغابات . أنتم الرجال تقولون تلـك . ثـم استطردت: قل لي. كم عدد النساء اللواتي رددت على مسامعهن هذه الاسطوانة؟

غضب بشر الغزاوي للحظة : اوه اليزابيت ! لا . لا انت تظلمينني . بشرفي لم تسمع هذه العبارة امرأة قبلك . أنا لا اجامل أبدا يا عزيزتي في مثل هذه الامور . لقد اخفى تحت غضبه المدلل ، غرور الدونجوان الـذي بانـت سريرته . ومع انه كان يعاني مأساة البحث عن الرضى والمرأة التي رسمها

في رأسه وهما ، وخيل اليه انه وقع عليها ، الا أن البزابيت لم تكن تعرف ولا قرأت ولا هي معنية بمأساة هذا الذي يبحر في بحار النساء ويظل عطشا لا يرتوي .

انتهى كاس الويسكي فطلبت له آخر .

في أعقاب الكأس الثانية ، ابتدأ العالم يترنح في رأس بشر الغزاوي .

حاول تقبيل المرأة فصدته بتهذيب : لا . نحن في مكان عام . بعد أن ننهض من هنا نذهب الى شقتي .

ـ يبدو انك قاسية

راوغته فتخطت العبارة ومسحت شعره برقة .

ـ انا انسان شفاف وحزين وأنا أحبك . قال ذلك وهو يقبل معصم المرأة التي تمسد شعره .

وفي غمرة تدفق أناه وهياجه وانبثاق صباحاته وأماسيه ، سألته بغتة : لكنك لم تقل لي بعد من أنت ؟ وبهت . عقد حاجبيه وسدد نحو وجهها : ماذا تقصدين ؟

ـ عنيت اسمك الحقيقي .

ـ لكنني قلته لك .

ـ أعطيتني الاسم الحركي لا الحقيقي .

ضحك بشر . شرب جرعة . سدد عينيه مرة أخرى الى فسحة النهدين فقرأ شوقه وآلامه ، ثم انهمرت الذكريات وضربة الخيانة .

ـ كاسك يا ... هل اقول بشر أم ...

ـ لا . لا . لنشرب كاس المرحوم يعقوب شحادة .

وقرعا الكأسين . هو أترع كاسه حتى الثمالة وهي قذفت بما في كاسها الى الارض .

ـ هكذا اذن !

غمزت الخادم الواقف بالباب طالبة كاسا أخرى .

ـ وماذا تعمل الآن ؟ سألته المرأة الغامضة .

واستفاض بحكايات ذات معنى ، خلطها بقايا صحوه بأمور لا معنى لها . وحكى طويلا عن خيانة زوجته .

وهو يتعاطى كاسه الرابعة سألته لماذا خانته زوجته ، فاجاب بعبارات أسية وجارحة .

كانت أسئلتها تمزج الشخصي بالعام لتنأى به عن الصحو . وسألته عن حياته وعلاقاته ، وماذا يقرأ ومع من يقيم علاقات أثيرة ، وما نوعية الحوارات التي تجري بينه وبين الآخرين ، وعبر ذلك سألت عن وضع المقاومة بعد

الحرب الاهلية ، وعمليات الداخل ، ولقاءات التسوية في الخارج بين العرب واليهود ، وما هي مشروعاته المستقبلية ، وهل ينوي الزواج مرة أخرى .

وبدت الاسئلة عادية وعابرة بين رجل سياسي وامرأة جميلة متقنة الجسم ، تفتح مجالا لرجل مهزوم وعاشق خائب ، كي يكشف عن جراحه .

كل ما يعرفه وترسمه استيهاماته وتحليلاته الاستعراضية ، استفاض به . لقد تدفق كما يتدفق ماء سد انفتحت فيه فجوة . ولكن كيف تقضي لياليك ؟ جاء السؤال عرضيا هو الآخر .

تنهد بشر . ومن بنيه شعت شمس جريحة : كما ترين . نساء وخمر وثرثرات .

ونفخ . اشعل لفافة وهو يرتعش : أحيانا الجا في أواخر الليالي الى صديق حميم لنفسي . صديق غير ملوث ما زال يؤمن بوثبة التاريخ وضياء الازمنة القادمة . أشاحنه في الامسيات فيتهمني بأنني مهزوم وأثار من الخيانة فأقول له بانك ملتاث بآفاق لن تشرق شموسها أبدا .

ـ من هو ؟

ألقت السؤال بتلقائية .

ـ أنت لا تعرفينه . اسمه غيلان الدمشقي . انسان مسكين وخارج هذا الزمان القحب .

اهتزازة طفيفة عرت جسد المرأة . بشر الغزاوي لم يلحظ غير اهتزازة السكوتش في ربع الكاس الرابعة .

ما عاد هناك سمرلند ولا كهف ولا بحر . غطت البحر والعالم ضبابة رمادية معتمة راحت تركض حتى وصلت الى مشارف طرطوس وأرواد ، فحاصرتهما .

ـ لننهض . قالت المرأة .

ـ أنت مكتئبة . اليزابيت ؟

ـ لا . لا . أبدا . لدي موعد الليلة مع صديقة تذكرته الآن .

نحن الآن خمسة فدائيين نتابع سيرنا بين الاشجار عبر سفح جبل ضخم . فاجأنا نهر . مياهه لمعت تحت أبصارنا تحت ضوء القمر . كنا عطاشا ورغبنا الانحدار نحو النهر . هناك صخور عالية تمنع وصولنا . عدنا ادراجنا الى سفح الجبل . كان الذهاب الى الماء مخاطرة بالموت . ازداد العطش وألم الجميع . استرحنا على السفح قليلا . حاولنا الانحدار نحو المياه التي تلألأت تحت الاشعة وتجذبنا نحوها كحقل مغناطيس ، ولكن عبثا . عدنا الى السفح من جديد .

فجأة سقطت في حفرة فغصت حتى رقبتي . صرخت . عاد اثنــان مـن رفاقي وانتشلوني . وابتدأنا نسير الى الامام في محاذاة النهر .

لقد مضى علينا حتى الآن ستون يوما لم يلامس فيه أجسادنا الماء .

يقول بشر الغزاوي : امرأة كالرعد . أنا مصعوق ومخلوع القلب يا أخي غيــلان .

ويرد غيلان ضاحكا : متأكد انها ستلتقي الدونجوان وتلثم جراحه ؟

ـ بشرفي . بشرفي . بلا مبالغة انها الهة حقيقية . ولا الليدي تشاترلي يــا رجــل !

ـ نمــت معهــا ؟

ـ لا . موعدنا غــدا .

وبحركة مسرحية فرقع أصابعه في الفضاء ابتهاجا .

ـ واذا ما فتكت بك كالأخريات وأدمت قلبك ؟

ـ دعك . دعك من هذه الشكوك . يا أخي انت عدو محترف للنساء ولا تفقه بهن شيئا .

ـ الحقيقة . أنا أقر بجهالتي المطبقة بهن يا أخي بشر .

أخذ جرعة من كاسه ثم أشعل لفافة من أخرى . كان يشرب ويدخــن بانفعــال طفــل .

ـ ستكون ليلة من ليالي ألف ليلة .

ضحك غيلان : بالتأكيد . الليلة الثانية بعد الالف عزيزي هرون الرشيد. هل الليدي زبيدة رائعة الى هذا الحــد ؟

صرخ وهو يحسو الويسكي كمن يرضع : زبيدة ايه ! هذه اليزابيت . علي الطلاق ولا هيلين طروادة !

صدمت يد غيلان حديد الشرفة عفوا . ارتعدت عضلة في وجهه الــذي شحب . رأى الضبابة الرمادية الراحلة ، وكتم صراخــه .

سأل غيلان الدمشقي : لا بد أن نذهب للقائها غدا ؟

قال بشر الغزاوي : هذه لحظتي التاريخية وبعدها أكون أو لا أكون .

وضع غيلان أصابعه فوق عينيه ورمى رأسه الى الجدار .

من بين الاصابع ، وهو يتذكر طرطوس وارواد ورجال المأغنوم ، لمح نيزكا يهوى من سماء سحيقة ويتناثر .

(ـ الليلــة الثــانيــة بعــد الالــف ـ)

في الليلة الثانية جاء بشر الغزاوي . وجه مربد وغاضب وعينان حمراوان تنضحان شررا . خطا نحو الشرفة دونما تحية . جلس على كرسيه المعهودة

والمشرفة على البحر . ومى رأسه الى الخلف ومدساقيه على لفويز الشرفة .

بعد لحظة زفر بحرقة مرة . قال غيلان : آتيك بكاس ؟ اوما موافقا .

خلط غيلان كاس ويسكي بالثلج . وضع كاسا أمام بشر وأبقى كاسا بين أصابعه . وارتخى الصمت .

صوت البحر العالي كان يشتت الصمت في هذا الغسق المتأخر .

ـ لاشيء . لا شيء . عالم قذر وأنا هالك .

تمتم بشر بغصة ثم جرع طويلا من كاسه .

ادرك غيلان ان الرجل أصيب ، والجراح القديمة ستنفتح .

بشر الغزاوي يمسح شعره بعصبية ، ويدخن على نحو متواصل .

ـ هل آتيك بسيكار هافانا ؟ رد بشر : لا . لا . ما عدت أريد شيئا غير الموت في هذا العالم القذر . مع الرشفة الاخيرة ابتدأ يسعل . شاهد غيلان النار والدم يصعدان من عينيه ووجهه . طلب كاسا أخرى . كان واضحا ان اي سؤال سيفجره . قرر غيلان الصمت . وأحضر له كاسا .

وضع بشر أصابعه العشرة فوق وجهه ، ونفخ بأصداء خارجة من مسام الدم .

ـ لا بد أنني أتفه مخلوق ولدته الارض . حتى الحشرات اقل نذالة مني . وتنهد : يا الهي . يا الهي . أية خدائع . آية أوهام في رؤوسنا نحن اولاد العواهر ! ؟

وتحت غمرة الاسى وفيضانات الجراح والبكاء ، راح يهذي .

ابتدا بالنساء الخائنات وسافر نحو الثورات المغدورة .

ـ عالم من وحل ، عالم كلاب وخنازير . هذا الزمان القحب من أين أتى ولماذا يبقى الانسان فيه ؟

صعدت الضراوة والرعب . امتزجت بمرارة قديمة .

اهتز غيلان الدمشقي . سأله بهدوء : ما الخبر ؟ دعنا نفهم ما حدث .

ـ ماذا اقول لك . أنت تنبأت . آه . آه . كم انا مخدوع . يا الهي ما اعمق خديعتي !

كان الدمع ينفر الآن من بين اصابعه راشحا نحو معصميه .

ـ ولكن ينبغي أن تهدأ قليلا لنفهم ما جرى ! أهي تلك المرأة ؟

تحت النشيج راح يتحدث بارتعاش عن المراة التي صعقته وخلعت قلبه خلال ثلاثة لقاءات .

في الليلة التي اسماها الليلة الواحدة بعد الالف والتي سيكون فيها أو لا يكون ، اكتشف سر المرأة التي اغوته ثم خذلته وطردته من بيتها .

حتى الفجر وهي تسقيه وتذله وتستجوبه . كانت نصف عارية ، لكنها تركت بينهما مسافة . رقصت له وغنت وداعبته ومدت اصابعها بين فخذيه ، وسمحت له باعتصار نهديها وضغطها الى صدره ، لكنها امتنعت عليه في لحظة هروب الشبق . كانت تسال وتسأل وكأنها تمثل دورا في مسرحية دربت عليها مرارا . تحت وهج تياراته المتموجة ، غب الثمل وبعد أن تأبت عليه تلفظ بكلمات نابية عن العهر والتمثيل والادوار القذرة . واستشرت الالهة فتحولت الى ذئبة . بصقت في وجهه ثم صرخت به : حقير . نذل . أنت لا تستحق أكثر من الركل في مؤخرتك . هيا اخرج من بيتي قبل الفضيحة !

كانت الآن واقفة وسط الصالون ، متأهبة لقذفه من الباب .

صعد الدم الى صدغه واشتعلت نيرانه القديمة . امسك بها من شعرها وباليد الاخرى شق ثوبها الداخلي من فتحة الصدر حتى ما بين الفخذين . طرحها ارضا ثم داس وجهها وسحق نهديها العاريين بقدميه !

صرخت : آه . أيها الكلب ستموت . أنت لا تعرف من اكون . سترى .

كانت هناك مرمية كنفاية . مذلة ، ومسحوقة وغارقة بالدمع والهياج الذئبـي .

وهو على العتبة نظر اليها وبصق : في مؤخرتي هذه انـت ورجالـك السريون يـا عـاهـرة .

عندما حطموا الباب ودخلوا عليهما ، كانوا يرتدون السترات الكاكيـة وبين قبضاتهم مسدسات الماغنوم .

الطلقة الاولى حطمت زجاج نافذة الشرفة . الثانية مرت بين وجه غيلان ووجه بشر الغزاوي فاصطدمت بافريز الشرفة .

استيقظ تل الزعتر ناهضا من تحت الانقاض .

صرخ يعقوب شحادة الاعزل وكأنه يثب من فوق جسر ثم هوى كشهاب ناري من الطابق الثامن .

* مشهد الهروب الى الجبل وسير الحصار ، يستند وثائقيا ، لا كنص أدبي ، الى شهادة المقاتل يعقوب شحادة في كتاب طريق تل الزعتر .

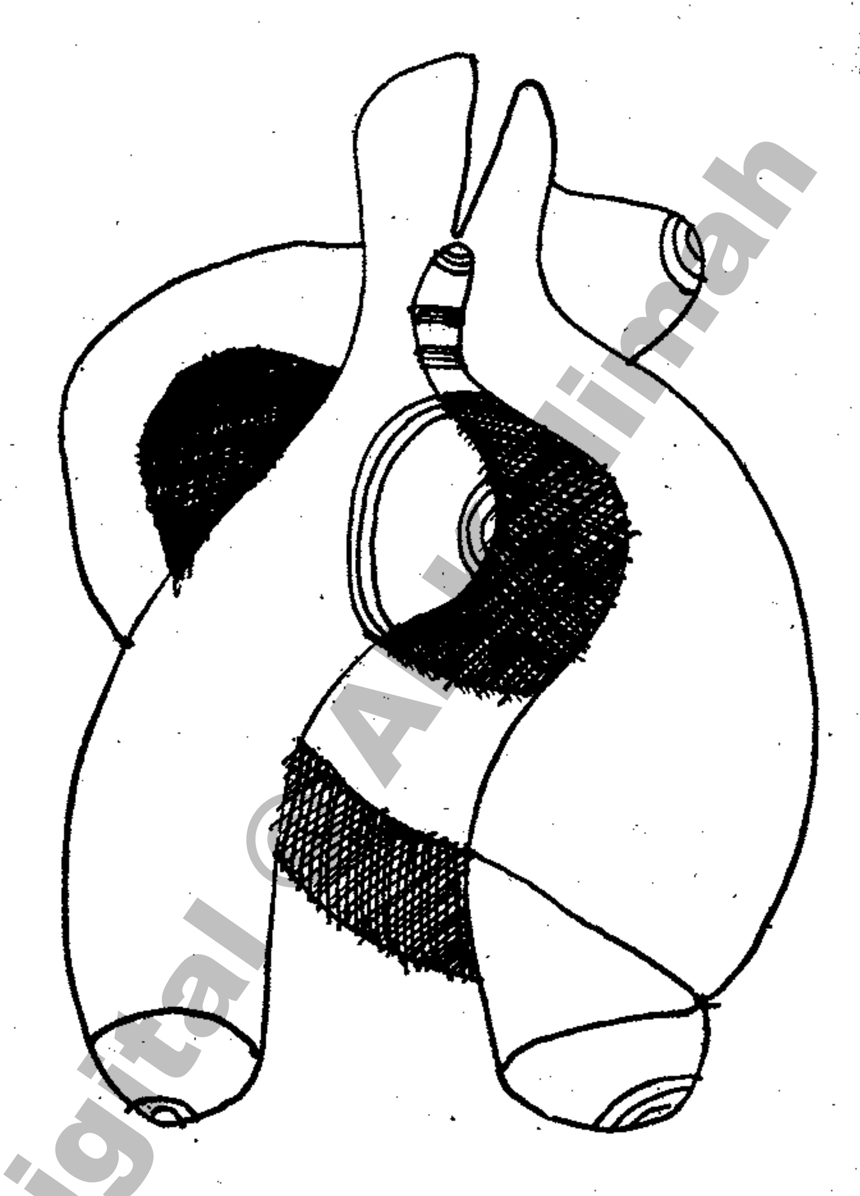
هذا هو ملفنا الثالث : السينما العربية والافريقية . مفهوم « الثقافة الجديدة » ، كما اكدنا عليه منذ اعدادنا الاولى ، ينفصل عن كل مـا هـو تقليدي – ماضوي ، ولا يحصر الثقافة في مجال الكتاب فقط ، هذا المقدس الكئيب . تتسع مجالات الثقافة يوما بعد يوم ، تفتح وتكتشف ، وما يزال اغلبنا يعتقد أن الثقافة هي الكتاب . ماذا نملك غير الاشفاق على وعي كهذا ؟ ليست السينما تراكم صور وكلام نلجا اليه عند الفراغ ، انها كتابة تلخص تاريخ الفن الانساني . وما هي في يد من يضيفون اغلالا الى الغل ، يذهبون بنا بعيدا ، من غير ان نعلم ان شقوق الراس ، والضحك المباح ، اصبحت غريبة عن جسدنا . ان الوعي الذي تنشره السينما السائدة يترسخ بفعـل غياب سينما وطنية تحررية مضادة ، انه بكل بساطة محو « متحضر » لما نريد ان يكونه العالم الثالث .

لهذا الملف اسبقيته ، فهو تحليل ، مواجهة ، شهادة . وما نطمح اليه هو أن يكون عملنا بداية وحوارا بين المهتمين ، ثم دفعا لغير المهتمين نحو تغيير رؤيتهم للممارسة الثقافية . لم يبق على احراق الكتب غير زمن قصير .

ساعدنا الصديق مومن السميحي على انجاز هذا الملف ، اتفقنا فـي التصور العام ، ثم اعطيناه حرية المبادرة . انها تجربة اخرى تدخلها المجلة . لن نعرض لمواد الملف ، نكتفي بالاشارة الى ان هناك اسماء اتصلنا بهـا ولم تجب ، وأخرى اشترطت مقابلا ماديا ، تأسفنا للاولى ، واعتذرنا للثانية . هذه هي الاسماء : وليد شميط (لبنان) – ماجدة واصف (مصـر) – جابوس عبد الكريم (تونس) – مهند بن سلامة (الجزائر) – خميـس خياطي (تونس – باريس) .

تحية لكل المشاركين .

« المجلـة »



السينما العربية والافريقية

السينما المصرية ... دائرة الحصار ورحلة الخروج

محمد كامل القليوبي

في موسم 1945 ـ 1946 بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة ، قدمت السينما المصرية اثنين وخمسين فيلما ، من بينها ثلاثة وعشرون فيلما ميلودراميا ، دارت معظم موضوعاتها كالآتي :

تسعة أفلام عن فتيات غرر بهن
فيلمين عن حالات اغتصاب
ثلاثة أفلام عن حالات خيانة زوجية
ثلاثة أفلام عن حالات انتحار
فيلمين عن محاولات انتحار
فيلمين عن حالات جنون .

وفي عام 1972 ، بعد مرور ثمانية وعشرين عاما ، قدمت السينما المصرية اثنين وأربعين فيلما ، من بينها ستة وعشرون ميلودراميا ، دارت موضوعاتها كالآتي :

خمسة أفلام عن حالات اغتصاب
خمسة أفلام عن حالات خيانة زوجية
خمسة أفلام عن حالات انتحار

مع ملاحظة أن أحد هذه الافلام وهو فيلم « الرجل الآخر » احتوى على حالة اغتصاب وحالة خيانة زوجية وحالة انتحار .

وبقدر ما تبدو حالة الثبات والجمود التي تدور فيها عجلة السينما التجارية في مصر في الثلاثين سنة الأخيرة أمرا مدهشا ، فان هذه الدهشة لا تلبث أن تزول عند رؤيتنا للأوضاع السائدة في السينما المصرية في ارتباطها بمجمل العلاقات القائمة داخل البنية الطبقية للمجتمع المصري ، فثمة تطور حدث داخلها ، ولكنه اكتسب سماته الخاصة من تغير طبيعة القوى داخل حلف البرجوازية الحاكم ليتحد من أجل سيطرتها الى أقصى حد ممكن في وقت تتزايد فيه حدة المواجهة بين حلف البرجوازية وبين الطبقات الثورية وهي

تكتسب وعيها وتحدد مسارها في مجرى حركة صدام واسعة في جبهة ، تشهد كافة أسلحتها وتجمع سائر فصائلها وتفرز ممثليها في المجال الثقافي أيضا ، ذلك المجال الذي يشهد نموا غير متوازن بين حركة الكتاب وحركة السينمائيين، فبينما يشرع الكتاب المثقفون الوطنيون الديموقراطيون في تكوين منابرهم وتجمعاتهم المستقلة ، تتعثر حركة السينما الجديدة في مصر على هامش بالغ الضيق داخل المؤسسات الرسمية ، وفي اطار ظروف الانتاج القائمة دون تواجد حقيقي لنظام مقابل يحرر السينما المصرية من سيطرة البرجوازية على وسائل انتاجها ، في حصارها الكامل الذي تفرضه مشاركة في ذلك رؤوس الاموال الاجنبية المستثمرة في قطاع التوزيع في السينما المصرية ، بحيث تصبح رحلة خروج الحركة السينمائية في مصر من حصار السينما التجارية ، رحلة مستحيلة التحقق دون مواجهة جديدة بأشكال كاملة الاستقلال عليها أن تقدمها في مواجهة نمط الانتاج القائم وخارج علاقاته ، ومن هنا فان تناولنا لأزمة السينما المصرية وأوضاعها لا بد له أن يبدأ بتناول جذور هذه الاوضاع والعوامل التي تعمل على تحديد نوعية هذا الانتاج ، وتحديد دائرة الحصار التي تشكل في قوالبها الجاهزة مواصفات الفيلم المصري وتحد من آفاق انطلاقه ، وفي نفس الوقت فان ذلك سيقودنا بالتالي الى محاولة رصد مسار الخروج في نقيض دوائر الحصار التي تفرضها البرجوازية ، وفي مواجهتها الصدامية التي لا يمكن للسينما المصرية أن تستمد وجودها الحقيقي دونها .

دائرة الحصار

نشأة السينما المصرية وسيطرة البرجوازية القومية عليها :

دخلت صناعة السينما الى مصر عن طريق الاستثمارات الاجنبية ، ولكنها كانت استثمارات ضعيفة لجأت الى مصر هربا من التكتلات الاحتكارية الضخمة التي امتدت لتشمل صناعة السينما وقتها ، والتي وصلت الى ذروتها بعد حرب براءات الاختراع التي بدأ « أديسون » يشنها منذ عام 1908 ووصلت الى ذروتها عام 1912 حيث تمكن التجمع الاحتكاري الضخم من أن يطرح 125 مليون دولار للاستثمار في صناعة السينما ، ولم يكن لجوء تلك الاستثمارات الأجنبية الهزيلة الى مصر سوى محاولة لايجاد هامش ضيق يمكنها من العمل في سوق تنعدم فيه المنافسة تماما في مجال السينما ، وهكذا تم تأسيس « الشركة السينمائية الايطالية المصرية » عام 1917 ، التي اشهرت افلاسها بعد فيلمين روائيين فقط وهما « شرف البدوي » و « الأزهار المميتة » ، وكانت هذه البداية التي تشكلت في ظروف هروب رؤوس الاموال الاجنبية الصغيرة بعيدا عن الاحتكارات الضخمة المسيطرة على الصناعة السينمائية في ذلك الوقت ، بداية لتوجه المغامرين والافاقين الى الاستثمار السينمائي في مصر ،

فاعقبت المحاولة الايطالية محاولة شابين فلسطينيين هما « ابراهيم لاما » و « بدر لاما » وصلا الى الاسكندرية عام 1926 في طريقهما من الشيلي الى وطنهما فلسطين حاملين معهما معدات التصوير السينمائي فقررا البقاء في مصر وقدما بالفعل أول فيلم عربي طويل يتم تصنيعه وعرضه في مصر وهو فيلم « قبلة في الصحراء » على نموذج الفيلم الامريكي « ابن الشيخ » ، ووصل ايضا في نفس العام مغامر تركي اسمه « وداد عرفي » بدعوى انه مخرج سينمائي موفد من قبل شركة سينمائية ألمانية ، وتمكن من اقناع الممثلة المسرحية المصرية « عزيزة أمير » باستثمار أموالها في السينما ، وبدأ بالفعل في اخراج فيلم لها ثم اتضح عجزه عن مواصلة العمل بعد تصوير حوالي ألفي متر من الفيلم الخام فبدأ الممثل الايطالي المتمصر « استيفان روستي » في العمل محاولا الاستفادة الى أقصى حد من الخام الذي سبق تصويره ، وهكذا ظهر فيلم « ليلى » عام 1927 ليحقق نجاحا كبيرا وهكذا تنبهت البرجوازية المصرية الى السينما كسلعة يمكن استثمارها ، تلك السلعة التي أصبحت فيما بعد حكرا عليها داخل نظام انتاجي محكم ، يخضع في مجمل تطوراته لمتطلباتها ويسخر تماما لخدمة أغراضها في فترات صعودها وهبوطها على حد سواء .

عكست السينما المصرية اذن رحلة البرجوازية المصرية ومسارها بكافة تصاعداته وانحساراته ، وواكبت نموها المتعثر الذي أتى في فترة التوجه المستقل نسبيا بعد ثورة 1919 ، تلك الثورة التي فتحت الباب أمام الاستقلال النسبي في العمل في مجالات الصناعة والتجارة خارج الاطار السابق الذي ظلت محكومة به منذ نشأتها التي تستمد جذورها من كبار ملاكي الارض والمنتجين الاساسيين لمحصول القطن الذي كان يشكل نسبة تصل الى 92 ٪ من مجمل الصادرات المصرية خلال الفترة من 1910 الى 1914 ، تستثمر الارباح التي تجنى عن طريق بيعه في الشركات الراسمالية الاجنبية ، ولقد ظل نمو الراسمالية المصرية نموا متعثرا بعد ثورة 1919 في مصر بسبب تعارض مصالحه مع مصالح الراسمال الاستعماري الذي لا يمكن له أن يقبل بوجود اقتصاد راسمالي منافس في البلدان التابعة له ، كما أن الظروف التي احاطت بنشأة الراسمالية المصرية على يد كبار ملاك الارض ، لم تمكنها من أن تطرح المسألة الزراعية للحل لخلق سوق رأسمالية في الريف مما أفقدها اي درجة نسبية من النمو المتوازن في قطاعاتها المختلفة . وفي هذا المناخ نشأت السينما المصرية في أحضان رأسمالية بلد تابع يقيم اقتصاده على هامش السوق الاستعمارية ، تطرح شعاراتها القاصرة على الاستقلال والدستور كانعكاس لطموحها في السيطرة على السوق دون أن تتجاوز في طرحها للقضية الوطنية في مصر الى أي أفق ثوري يعتمد حركة الجماهير الشعبية في ظروف

متقدمة من الصراع الطبقي على المستوى العالمي ، وانما تحاول أن تحصرها في حدود استخدامها كقوة للضغط والمساومة مع توجيه ضرباتها الباطشة ضد أي اتجاه للتجاوز الى الحل الثوري للقضية الوطنية ، وجدت البرجوازية القومية المصرية محاولتها للسيطرة على السوق بدرجة ما في انشاء بنك مصر وشركاته مروجة لشعاراتها في هذه الفترة عن أحقية المستثمر المصري في الاستثمار المصري بدلا من المستثمر الاجنبي .

وعندما شاهد مؤسس بنك مصر ، الاقتصادي « طلعت حرب » ، حفلة العرض الاولى لاول فيلم مصري يعرض في القاهرة وهو فيلم « ليلى » في 16 نوفمبر عام 1927 قال « لعزيزة أمير » : « لقد حققت يا سيدتي ما لم يستطع الرجال أن يفعلوه » ، وسرعان ما كانت البرجوازية القومية المصرية تبسط نفوذها وهيمنتها على صناعة السينما في مصر واعية تماما لاهمية توجيه جانب من استثماراتها لصناعة السينما من جهة ، ولأهمية الدور الدعائي الذي يمكنها أن تقوم به من جهة أخرى . وهكذا تم انشاء « شركة مصر للتياتر والسينما » كاحدى شركات بنك مصر ، برأسمال قدره 15 ألف جنيه قسم الى 2750 سهما قيمة كل منها أربعة جنيهات ، يحوز بنك مصر 2500 سهما من هذه الاسهم أي بنسبة قدرها 66,6 ٪

وفي عام 1926 تم انشاء أستوديو مصر التابع لهذه الشركة ، وخرجت أفلامه الاولى لتقدم مثالا واضحا للعلاقة بين طبيعة المؤسسة الانتاجية والافلام التي تقدمها ، حيث عبرت أفلامه في هذه الفترة عن مرحلة هامة في تطور البرجوازية المصرية وهي ترفع شعار الاستثمار الوطني مقابل الاستثمار الاجنبي، ذلك الشعار الذي لم يكن في جوهره سوى استبدال استثمار باستثمار دون مساس بطبيعة علاقات الانتاج الاستغلالية القائمة ، في هذه الفترة ركزت السينما على تمجيد قيم وعلاقات البرجوازية الصاعدة وهي تبحث عن مكانها على السطح وتنازع الاقطاعية ورؤوس الاموال الاجنبية ، ولقد أفرزت هذه المرحلة عددا من أهم الافلام في تاريخ السينما المصرية ، ويعد فيلم « العزيمة » الذي أخرجه « كمال سليم » عام 1929 من أهم علامات هذه المرحلة ، حيث تظهر الحارة المصرية لاول مرة على الشاشة ، مقدما أبطاله من هذه الحارة التي نجد مكانها على الساحة ونجد حمايتها في احضان وكنف البرجوازية التي تمد لها يد المساعدة وتحتضنها وترعى آمالها وطموحها كتعبير عن ذلك الزواج السعيد الذي حاولت البرجوازية المصرية عقده بين المستثمرين المحليين الجدد وهم يحاولون أن يجدوا مكانهم في مزاحمة مع المستثمرين الاجانب والاقطاعيين من جهة ، وبين المستثمرين (بفتح الميم) من الشعب الذين يستبدلون استثمارا باستثمار من جهة أخرى ، ولقد هيأ الهامش النسبي في

سعي البرجوازية القومية في مصر الى محاولة الاستقلال النسبي عن السوق الرأسمالي العالمي ، ووجودها في مواجهة العلاقات الاقطاعية السائدة ، ورؤوس الاموال الاجنبية المستثمرة الى ظهور عدد من المخرجين أمثال « كمال سليم » و « كامل تلمساني » و « صلاح أبو سيف » مرتبطين بصعود قوى جديدة لم تلبث بسبب موقفها المزدوج من حركة الجماهير الشعبية ومحاولة حصر حركتهم داخل الحدود التي تحقق مصالحها أن تقنع باقتسام الغنيمة مع الاستعمار وكبار ملاك الارض، ولم يعد أمامها في قناعاتها بالخدود التي وصلت اليها الا أن تعمل على ارساء قيمها وايديولوجيتها مكرسة نفسها للابقاء على هذه القيم وبلورتها ، ومنتقلة الى قوى محافظة ترسم على خريطة علاقاتها كافة الحدود التي تسمح ببقائها في مواجهة حركة شعبية عارمة لم تتوقف انتفاضاتها عن توجيه أعنف الضربات الى القوى السائدة . ولقد عبر ذلك عن نفسه بوضوح في مسار الانتاج السينمائي المصري فانتهى « كمال سليم » في آخر أفلامه « شهداء الغرام » عام 1944 الى الميلودراما ، ولم يقدم « كامل تلمساني » شيئا يذكر بعد أول وأعظم أفلامه « السوق السوداء » عام 1946 والذي كان من الطبيعي أن يرفض من قبل الاستثمارات الموجهة للسينما والمسيطرة على أدوات انتاجها بحكم كونه يملك رؤية أكثر تقدما عما تحاول البرجوازية المصرية تقديمه في أفلامها ، بينما ما زال « صلاح أبو سيف » وبعد افلامه الهامة الاولى يتأرجح بين محاولة تجاوز هذا الوضع في بعض أفلامه وبين الاستسلام الكامل لمتطلبات السينما التجارية الهابطة في أفلام أخرى .

السينما المصرية بعد نهاية الحرب العالمية الثانية :

وشهدت الفترة التالية، عقب نهاية الحرب العالمية الثانية مباشرة. اتجاها متزايدا من قبل أثرياء الحرب الذين استغلوا الازمة الاقتصادية ليشاركوا في نهب القوت الضروري للشعب عن طريق السوق السوداء واحتكار سلع ضرورية والتحكم في أسعارها في مضاربات واسعة كان عليها أن تدخل قطاعات جديدة من البرجوازية بنموها الطفيلي الهائل الى الساحة لتلبية احتياجات الجيوش الاستعمارية والقواعد العسكرية البريطانية في مصر ، وأصبح على الشعب أن يدفع من احتياجاته المعيشية الاساسية لتلبية متطلبات جيش الاحتلال ، فترتفع الاسعار ارتفاعا مخيفا بينما تجني القطاعات الجديدة من البرجوازية التي نمت في هذه الفترة مزيدا من الارباح ويرتفع الفائض لديها بمعدلات عالية. وكان من الطبيعي أن يتجهوا الى صناعة السينما أيضا كوسيلة سريعة لجباية الاموال الضخمة ، فتدفقت رؤوس الاموال الطفيلية الى مجال الاستثمار السينمائي ، وانتهت تقريبا كل البوادر واللمحات التي كانت تحاول ان تمس

الواقع ولو مسا طفيفا ، في محاولة لاحكام الحصار على عقل المتفرج المصري مع العمل على ارساء أكثر قيم ومفاهيم الطبقة تخلفا ، وأدركت البرجوازية المصرية طبيعة الدور الذي ينبغي للسينما أن تقوم بـه في مواجهـة أوضاع تفاقمت فيها حدة الصراع الطبقي في مصر ، عبرت فيها الجماهير عن رفضها للأوضاع القائمة ومطالبتها بالتغيير خلال انتفاضاتها المتعاقبة وتصاعد المد الثوري في مصر ليوجه ضرباته الى جذور العلاقات الاستغلاليـة نفسهـا ، فتحولت السيادة الكاملة لسينما الحشيش والافيون ، وأصبحت مهمة السينما الاساسية تقديم الجرعات المخدرة في مواجهة حركة الجماهيـر الشعبيـة ، فقدمت نماذجها في مواجهتها حيث أصبح العصامي الذي استطاع أن ينسلخ عن طبقته وينتمي الى البرجوازية بطل هذه المرحلة ، وركزت السينما مهمتها الاساسية في محاولة بث الوهم والاحلام في نفوس المشاهدين في امكانية توفير ظروف أفضل لحياتهم في ظل الاوضاع القائمة كمقابل لرغبة هؤلاء المشاهدين واو بأشكال **جنينية من الوعي في تغيير** هذه الاوضاع نفسها ، مستندة أساسا على تغذية التطلعات الطبقية لدى البرجوازية الصغيرة ، ومعتمدة على تسوية وعي الطبقات الشعبية عن طريق استخدام التراث بأكثر جوانبه تخلفا ، مركزة على الفكر الديني والسلفي في محاولة تأييد الاوضاع القائمـة .

وفتحت البرجوازية المصرية الباب أمام الاستثمارات الاجنبية في مجال السينما ، حيث اعتمدت بشكل رئيسي على تمويل الموزعين العرب للانتـاج السينمائي المصري ، وهكذا فقدت السينما المصرية استقلالها ، واقتصر دور السينمائيين المصريين على صناعة الافلام في مصر بالمواصفات التي يحددها الموزعون كشرط لتحويلها ، حيث يصل نفوذ الموزع الذي يقوم بالفعل بدفع معظم التكاليف على صورة أثمان النسخ التي يحتكـر توزيعهـا في السـوق العربية ، التي تشكل السوق الرئيسية لتوزيع الفيلم المصري ، الى تحديد مواصفات الانتاج بتحديد أبطال الفيلم ، وموضوعه وعدد الرقصات والاغاني التي يحتويها ، وتضع رؤوس الاموال الاجنبية الممولة للفيلم المصري فـي اعتبارها القطاعات والطبقات المصدرة اليها هذه الافلام ، والعلاقات المتخلفة السائدة في عدد من الاقطار العربية ، ليتم تصنيع الافلام في مصر بمواصفات تلبي احتياجات الرجعية العربية وتعمل على تسليتها والترفيه عنها ودغدغة غرائزها أيضا ، وعلى سبيل المثال فان عدد الافلام المباعة من مقياس 16 مم ، والمعدة أساسا للعرض في القاعات الخاصة والمنازل ، الى المملكة السعودية وصل الى 155 نسخة عام 1959 من أجمالي النسخ المصدرة من هذا المقياس وقدره 222 نسخة ، ووصلت الى 122 نسخة عام 1962 من اجمالـي النسـخ المصدرة والبالغ عددها 201 نسخة ، مع ملاحظة أن السلطات الرسمية في المملكة

العربية السعودية تحرم عرض الافلام السينمائية بها ، وهكذا فان السينما المصرية لم تأخذ شكل الوباء في الدول العربية مستمدة نماذجها من خلال طرحها لمفاهيم الطبقات الرجعية في مصر في مواجهتها للحركة الشعبية فحسب، وانما قدمت مواصفات الطبقات الرجعية في البلاد العربية وفي أكثر قواها تخلفا بالتزامها بمواصفات السلاطين وأمراء البترول وقصور الحريم ، محددة مهمتها الاساسية في الترفيه عن البرجوازيات العربية وتقديم مفاهيم وقيم أكثر قطاعاتها تخلفا .

وهكذا انعزلت السينما المصرية انعزالا كاملا عن قضايا الواقع المصري، وفي مواجهة ظهور الجماهير الشعبية كقوة لا يستهان بها على المسرح السياسي في وقت تقلص فيه نفوذ الامبريالية القديمة وبرز دور الاستعمار الامريكي، وتعاظم مد حركة التحرر الوطني في مناطق النفوذ الاستعماري ، ازدادت هوة الانفصال بين ما تسعى السينما المصرية للتعبير عنه وبين حركة الجماهير الشعبية في مصر التي أخذت تستكمل وعيها ، وتتعرف طريقها الى الاشكال المختلفة للتنظيمات الاقتصادية والسياسية المستقلة ، تلك الحركة التي شكلت نفيا كاملا لكل العلاقات الاستغلالية التي شحذت البرجوازية كافة أسلحتها ومن بينها السينما كأحد أدواتها الدعائية في محاولة يائسة لتغييب القوى الثورية في مصر عن ميدان الصراع .

السينما المصرية وحركة يوليو 52 :

وعندما حدثت حركة 23 يوليو عام 1952 كمخرج لتفاقم ازمة الحكم في النظام القديم ، وكمحاولة لان تستكمل البرجوازية القومية سيطرتها الكاملة على السلطة والاقتصاد وأن تفتح الطريق أمام تطور العلاقات الراسمالية في مواجهة أوضاع عالمية جديدة برزت داخلها السوق الاشتراكية في مواجهة السوق الرأسمالية العالمية ، كانت السينما المصرية من أول الوسائل الاعلامية ادراكا لطبيعة النظام الجديد ، ففي الوقت الذي كانت سائر وسائل الاعلام تبث شعاراتها الديماغوجية عن الحركة المباركة ، كما أسمتها وقتها ، بادرت السينما المصرية وبنفس الدرك من الهبوط والابتذال بتأييد الحركة ، ولعله من أكثر الامور دلالة على طبيعة التحول الذي حدث أن أول فيلم يتناول حركة 52 ، والذي كان بمثابة قرون الاستشعار التي مدتها الاستثمارات السينمائية في مصر لتجد الطريق آمنا ، هو فيلم بالغ الهبوط والسذاجة اسمه « عفريت عم عبده » من اخراج « حسين فوزي » وتم عرضه في موسم 52 / 53، ولهذا الفيلم قصة بالغة الدلالة ، فلقد بدأ تصويره قبل حركة 52 ويدور موضوعه عن مقتل شخص اسمه « عم عبده » وظهور شبحه لعدد من الافراد ، وعند ما حدث انقلاب 52 أثناء تصوير الفيلم ، قرر مخرجه أن يتناول الانقلاب ، وهكذا

تم تعديل قصة الفيلم بحيث يقرر الأشخاص الذين يظهر لهم الشبح أن يصدروا جريدة بعنوان « أخبار بكرة » ويتم تحريرها بناء على تنبؤات شبح عم عبده بأحداث اليوم التالي ، وهكذا لحق الشبح بحركة 52 ، وظهر ليعلن على محرري الجريدة « بأن الجيش المصري سيقوم غدا (يقصد 23 يوليو 52) بحركة مباركة !! » .. وهكذا قدم « عفريت عم عبده » الحل للسينما المصرية لتتعايش بأمان كامل ودونما أية تنازلات من جانبها مع حركة يوليو 52 ، وسرعان ما أدركت السينما المصرية مهمتها الجديدة ، معبرة عن تطلعات صغار الضباط الذين قاموا بالانقلاب بأكثر التصورات كاريكاتورية ، تلك التصورات التي لم يبد أنها قد أفزعت أحدا ، فلقد كانت الهزليات التي قدمتها السينما المصرية في تناولها للحركة مطابقة في جانب منها للموقف الطبقي لحركة تدعو في بياناتها الأولى الجماهير الشعبية للمكوث في منازلهم ، وتتمع في الشهر التالي لقيامها اضرابا عماليا في « كفر الدوار » بشراسة شديدة ، وتنفذ حكم اعدامها في القائد العمالي شهيد الطبقة العاملة المصرية العظيم « مصطفى خميس » ، ففي فيلم « الله معنا » الذي تم تقديمه في موسم 54 / 55 من اخراج « أحمد بدرخان » ، عن قصة للصحفي « احسان عبد القدوس » الذي كان واحدا من اكثر الصحفيين التصاقا بالحركة ، يتم تقديم حركة 52 على أساس انها النضال المشترك بين بعض الضباط الوطنيين وبين ابنة الباشا الاقطاعي ، وينتهي الفيلم بحدوث الانقلاب وزواج ابنة الباشا من أحد ضباط الحركة ، وفي فيلم « رد قلبي » الذي تم تقديمه في موسم 57 / 58 من اخراج « عز الدين ذو الفقار » . والمأخوذ من رواية « ليوسف السباعي » وزير الثقافة السابق في مصر والضابط السابق المقرب لحركة الضباط الاحرار ، يتم تقديم الصراع على أساس الحب الذي هو فوق الطبقات ، كما تقدمه السينما المصرية دائما ، بين ابنة الاقطاعي وابن الفلاح الضابط بالجيش الذي يؤيد تنظيم الضباط الاحرار حتى تحدث حركة فيتمكن هو الآخر من الزواج من ابنة الاقطاعي ، وفي فيلم « غروب وشروق » الذي تم تقديمه عام 1970 من اخراج « كمال الشيخ » عن قصة « لجمال حماد » أحد اعضاء تنظيم الضباط الاحرار ، يتم تقديم حركة 52 على أساس الدور الرئيسي الذي قام به بعض أعضاء التنظيم الذين كانوا يشاركون في جهاز البوليس السياسي الرهيب قبل عام 1952 .

وهكذا عبرت السينما المصرية عن مدى العزلة الشديدة بين حركة 52 وبين الجماهير الشعبية . فالحركة كما قدمتها السينما المصرية ليست سوى انقلابا تآمريا أنجزه الجيش مع عدد من بنات الاسر الاقطاعية وبعض اعضاء جهاز البوليس السياسي قبل 52 ، ليس لها من هدف واضح من وجهة نظر هذه الافلام سوى عقد الزيجات السعيدة بين سيدات الاسر الاقطاعية وبين صغار

ضباط الجيش !! ... وهكذا لخصت السينما المصرية القضية وهكذا انتهت أيضا الى مباركات لا تنتمي لازواج السادة الجدد بميراث البورجوازية المصرية الكبيرة ممثلة في نسائها ، ولم يكن ذلك بالطبع محض مصادفة ، فالقضية قد تم اختزالها تماما، ولم تعد الجماهير الشعبية التي هزت صرح النظام القديم، قبل القفزة المفاجئة لحركة قام بها مجموعة من ضباط الجيش على السلطة ، واردة سوى كذيل ماحق بالحركة ، تصوره السينما المصرية كمجموعة من المؤيدين والمتزلفين ليس لهم من دور سوى مشاهدة بطولات فرسانها وغزواتهم النسائية الناجحة لنساء الاسر الاقطاعية على شاشة السينما ، واذا لم يكن لهم أن يقتنعوا بهذه البطولات الفذة حقا ، فعليهم أن يواجهوا كافة قوى البطش والقمع عند أي بادرة منهم للتحرك بمجرد خروجهم من دلو العرض وانتهاء مفعول المخدر الذي قدم لهم .

وفي محاولة سلطة يوليو 52 للخروج من أزمة الحكم المتفاقمة في النظام القديم ، سعت الى استكمال سيطرة البورجوازية القومية على السلطة والاقتصاد وتطوير العلاقات الرأسمالية بصورة تتناسب مع الاوضاع العالمية الجديدة التي تواجهها البورجوازية القومية في مصر ، فأخذت السلطة الجديدة على عاتقها مهمة تحقيق التراكم الرأسمالي ، محاولة خلق أساس اقتصادي لرأسمالية مستقلة كبديل للأسس السابقة التي قامت عليها الرأسمالية التقليدية في مصر ، مختلة التوازن ومزعزعة الاركان ، وعملت سلطة يوليو في مواجهة العوائق التي تحول دون تطور الرأسمالية على اقامة رأسمالية دولة تعمل على ازالة هذه العوائق اعتمادا على العناصر البيروقراطية الجديدة التي نشأت خارج الجهاز البيروقراطي القديم عن طريق ادماج أعداد كبيرة من الفنيين ومنظمي الشركات الرأسمالية التقليدية ومديري أعمالها حول حلقة من العسكريين الحائزين على ثقة ضباط الانقلاب ، والمحيطين بهم ، ولكن التناقضات بين العناصر البيروقراطية الجديدة وبين الرأسمالية التقليدية ازداد احتدامها كنتيجة لتعارض المصالح الجزئية المؤقتة للرأسمالية المصرية الكبيرة كأجنحة وأفراد وبين مصالح الطبقة ككل ، فاحجمت الرأسمالية التقليدية عن توظيف استثماراتها في المشروعات الصناعية الكبيرة وعن الاسهام في احداث التراكم اللازم لخلق هيكل رأسمالي حديث ، متجهة عوضا عن ذلك الى الصناعات الخفيفة والى الاستثمارات من قطاع المباني الذي يدر ارباحا طائلة : ذلك في نفس الوقت الذي تمايزت فيه مصالح عناصر البورجوازية البيروقراطية واتخذت اتجاها متناقضا مع مصالح الرأسمالية التقليدية ، تلك التناقضات التي تم حسمها بقرارات التأميم التي تمت 1961 في اتجاه تركيز ملكيات الدولة في هيكل اقتصادي واحد ، والتي أطلق عليها

« قرارات يوليو الاشتراكية » في حملة ديماغوجية واسعة عن اشتراكيتها القومية الطراز ، ولقد ركزت هذه الاجراءات السيطرة الفعلية في يد البورجوازية البيروقراطية في مصر عن طريق ملكية الدولة لوسائل الانتاج الاساسية . وأخذت العناصر البيروقراطية في التشكل كطبقة اجتماعية عن طريق هيمنتها على الجهاز الاداري للدولة ، ومن خلال القطاع العام ، مطلقة يدها على الفائض الاقتصادي ومقتسمة الغنائم فيما بينها .

السينما المصرية في ظل القطاع العام :

ولم يكن انشاء القطاع العام للسينما عام 1963 الا محاولة من قبل السلطة البورجوازية البيروقراطية في مصر لاستخدام السينما كأداة للدعاية والتأكيد على الديماغوجية السائدة في هذه الفترة من جهة ، ودخول قطاع الدولة الى مجالات الاستثمارات السينمائية من جهة أخرى . فلقد كان من الصعوبة بمكان أن تدفع الرأسمالية التقليدية الى الاسهام في حملة البيروقراطية الدعائية بسبب إرتباط استثماراتها الموجهة إلى قطاع السينما بـرؤوس الاموال المستثمرة في نفس المجال في البلاد العربية ، حيث يسيطر الموزعون والتجار العرب على تسويق الافلام المصرية عن طريق تقديم السلف الانتاجية لتصنيع الافلام في مصر ليتم توزيع القسم الاكبر منها في البلدان العربية ، ومن الطبيعي أن تخضع السينما المصرية لكافة الشروط والمواصفات التي تكفل توزيعا واسعا في سائر الاقطار العربية كما أوضحنا فيما سبق ، مع الحرص على عدم التطرق الى أية موضوعات دعائية سياسية تتعارض مع اتجاهات القوى السائدة في البلاد العربية ، ومن هنا كان من المستحيل دفع منتجي قطاع الافراد في مصر الى المغامرة بفقد أية مجالات لتوزيع الافلام التي ينتجها في وقت تعاظمت فيه التناقضات بين البورجوازية البيروقراطية في مصر وبين البورجوازيات الحاكمة في البلدان العربية من التنافس على السوق القومي العربي، وتطلع البورجوازية المصرية الى وجود هامش مستقل نسبيا الى جانب السوق الرأسمالي العالمي لتطلق يدها كحليف مستقل على الاسواق العربية . ومن هنا تم اتخاذ القطاع العام للسينما كطريق لاستخدام البورجوازية البيروقراطية في مصر للسينما كأداة للدعاية السياسية لها ، وتحريرها من هيمنة الرأسمالية التقليدية في البلاد العربية .

ولكن ذلك الطريق الذي اتخذوه لم يفلح في تحقيق دعايتهم السياسية ، فمن جهة لم يكن مطروحا في أفق الطبقة الخروج الى حدود أكبر من الافق الضيق الذي تحصر فيه القضية الوطنية في اطار التبعية للمعسكر الامبريالي، مع الحذر الكامل والعمل على منع انتقال هذه القضية الى أفق ثوري ، مع استمرار الحصار الذي يحاولون احكامه حول القوى التقدمية في مصر ، وتوجيه

الضربات الباطشة لكافة منابرها وتنظيماتها وتجمعاتها ، مما أدى الى اسناد القطاع العام الى نفس الوجوه السابقة المهيمنة على الاستثمارات السابقة في المجال السينمائي ، التي وجدت فرصتها الكاملة للعمل بنفس مفاهيمها وأساليبها مع التغييب الكامل لاي قوى حقيقية ومنعها من العمل . ومن جهة أخرى فان الطابع الطفيلي للطبقة نفسها والذي يركز الجانب من دخولها على نهب القطاع العام ، واستخدامه كأداة للاستيلاء على فائض القيمة في صورة رواتب ضخمة وبدلات أرباح ودخول اضافية قد وجد طريقه عبر المشاركة بين الاداريين المعينين على رأس أجهزة القطاع العام وبين العناصر السابقة في مجال الاستثمارات السينمائية في قطاع الافراد في نهب القطاع العام حتى وصلت الخسائر في ثمانية اعوام فقط ، هي عمر القطاع العام السينمائي منذ عام 1963 حتى عام 1971 ، الى سبعة ملايين من الجنيهات ، تم دفع مبالغ طائلة منها كعرابين لسيناريوهات وقصص سينمائية لم يتم تنفيذها ، وعلاوة على سمة التخبط الواضحة والمصاحبة لفوضى الانتاج السائدة في القطاع العام ، لعبت عصابات السماسرة والمرتزقين دورا كبيرا في نهب القطاع العام ، ولم تتمكن محاولة احتكار القطاع العام لصناعة السينما وتأميمه للاستوديوهات ودور العرض من كسر احتكار التوزيع في السوق العربية الذي سيطرت الاستثمارات الاجنبية عليه ، وتمكنت من احكام الحصار حوله ، فانخفض عدد النسخ المصدرة من 1115 نسخة عام 1959 الى 744 نسخة عام 1963 (وهو العام الذي بدأ فيه انتاج القطاع العام في السينما) ، ولقد اتى هذا الانخفاض في التصدير في مقابل ارتفاع عدد الافلام المنتجة من 31 فيلما عام 1959 الى 49 فيلما عام 1963 ، مع وضعنا في الاعتبار لعاملين أساسيين وهما تزايد الانتاج على نمط الفيلم المصري خارج مصر مع بداية القطاع العام وبنفس المخرجين والفنيين والممثلين المصريين مع استخدام العامية المصرية أيضا في معظم الاحيان ، مما شكل سوقا منافسة للفيلم المصري ، وأصبح الفيلم المصري المنتج خارج مصر منافسا للفيلم المصري المنتج داخلها في السوق العربية . بالاضافة الى النهوض السينمائي النسبي في بعض الدول العربية التي تمكنت من أن تسقط نموذج الفيلم المصري ، كنموذج هابط ومتخلف للسينما .

ولقد تم هذا الحصار في ظروف تعجز فيها السوق المصرية وحدها بحكم قلة دور العرض فيها عن تغطية تكاليف الانتاج الذي تشكل الدخول والرواتب الضخمة للأجهزة البيروقراطية في مجال السينما الجانب الاكبر منه ، ولقد أدى الاتجاه الاستثماري البحت ، بعد العجز الكامل للبورجوازية المصرية في تنفيذ سياستها الدعائية، الى تقديم نفس المفاهيم السائدة في السينما التجارية

كامتداد لها ولاسلوبها ونماذجها التي تقدمها في أفلامها ، ولم تتمكن من الخروج الى أي قوى شعبية أو حتى التمكن من مخاطبتها والترويج لدعايتهـا ، حيث تتركز دور العرض بمدينتي القاهرة والاسكندرية التي يصل مجموع دور العرض فيهما الى 119 دار عرض من 263 دار عرض في مصر كلها أي بنسبة قدرها 46 ٪ بينما يصل عدد الرواد في هاتين المدينتين الى 44.114.000 (عـدد التذاكـر المباعة في عام واحد) من عدد 65.786.000 تذكرة مباعة في مصـر كلهـا أي بنسبة قدرها 66 ٪ .

وهكذا أدرك القطاع العام في السينما طبيعة الجمهور الذي يتوجه اليه ، وسخرت أفلام البورجوازية نفسها للترفيه عن البورجوازية والتأكيد على أكثر قيمها تخلفا ، بينما اتخذت سياسة الانتاج المشترك الذي خصصت له احدى شركات القطاع العام في السينما وهي شركة « كوبروفيلم » (الشركة المصرية العامة لأنتاج وتوزيع الافلام العالمية) نفس الطريق محاولة أن تقدم نموذج الفيلم التجاري الامريكي في مفاهيمه العنصرية والاستعمارية ، وحسبت البورجوازية أنه بامكانها أن تبيع تشويهاتها للواقع الاجتماعي وصراعاته وتحويل مصر الى مكان شائق تجري فيه مغامرات الميز ، وأفلام الويسترن الجديدة لتدخل السوق الامبريالية العالمية في مجال السينما ، ومن المفيد التأمل حقا في نوعية الافلام التي سعت هذه الشركة الى انتاجهـا ، فالبورجوازيـة المصرية في حالة افلاسها وهي تبحث عن أسلوب لترويج سلعهـا في مجـال السينما ، لا تجد أدنى غضاضة من أن تتبنى بالكامل المفاهيـم الاستعماريـة التي روجت لها السينما الامريكية في أشد صورها ابتذالا ، ولم تجد أدنى حرج في أن تقدم التراث والتاريخ والحضارة المصرية كميدان لمغامرات العصابات الامريكية بكل مفاهيمها ، فاستقدمت عددا من المخرجين والممثلين الاجانب الهابطي المستوى ليتولوا تنفيذ سياستها في الانتاج المشترك ، ولكنهم لـم يكونوا أكثر من مجرد تلاميذ فاشلين في مدرسة الفيلم التجاري الامريكي ، ولم يتمكنوا من الترويج لبضاعة تجاوزتها بمراحل حتى أكثر أنواع هذه الافلام تخلفا ، وفي وقت ازداد فيه انحسار موجة هذه الافلام الهابطة . وكـان مـن الطبيعي أن تمنى البورجوازية المصرية بكارثة محققة وبفشل ذريع في محاولتها لغزو السوق العالمي في مجال السينما كما حددت لنفسها ، وبلغت ايرادات هذه الافلام في السوق المحلي كالآتـي :

ابتسامة أبو الهول	حقق ايرادا قدره	3400	جنيه مصري
ابن كليـوبتـرا	» » »	6220	» »
قاهر أطـلانتيـد	» » »	2600	» »
فـارس الصحـراء	» » »	270	» »

وانتهت مغامرة الانتاج العالمي بخسارة بلغت مليوني جنيـه ، ذهب القسم الاكبر منها كدخل طفيلي للسماسرة والافاقين الذين استقدموهم في مظاهرة ضخمة لتحقيق الغزو المرتقب لسينما البورجوازية المصرية للأسواق العـالميـة .

السينما المصرية بعد هزيمة يونيو 67 :

ولم تكن هزيمة يونيو 1967 الفادحة التي منيت بها طبقة البورجوازية البيروقراطية في مصر حدثا عارضا خارج سياقها ، ولكنهـا كانت الامتـداد الطبيعي لسياساتها وموقفها تجاه القضية الوطنية في بلادنا ، ذلك الموقف الذي كان يضعها دائما في موقف يستحيل معه حل تناقضاتها مهما بذلت من مناورات . فان محاولة الموازنة التي حاولت القيام بها بين تناقض مصالحها مع الاستعمار ومحاولتها لخلق هيكل رأسمالي حديث لا يمكن له الا أن يمـد جسوره الى السوق الرأسمالي العالمي ، في نفس الوقت الذي تحاول فيه قطع الطريق أمام القوى الشعبية والثورية في مصر حمايـة لاحتكارهـا للسلطـة وجبايتها لدخولها الرئيسية عن طريق هيمنتها على الاجهزة الادارية ، ان هذه المحاولة للموازنة تضعها في مأزق تاريخي ، كما أن التغير في الوضع العالمي ببروز اتجاهات المراجعة في القيادة السوفياتية يحرمها من هـامش ضخـم للمناورة بين المعسكرين ، مما يضعها في منحى جديد يعرقـل استمرارها في نفس مسارها القديم . ولم تفلح كافة السياسات التي انتهجتها السلطة في محاولة تغييب الجماهير الشعبية عن ساحة الصراع ، تلك الجماهير التـي عبرت خلال انتفاضاتها المستمرة ، والتي تمثلت بشكل رئيسي في الانتفاضات العمالية والفلاحية والطلابية ، عن الموقف الثوري في حل القضية الوطنية ، وبرزت حدة المواجهات في حدة شعبية عارمة تصدت لمحاولات البورجوازية البيروقراطية لحل القضية الوطنية في اطار التهادن مع المعسكر الامبريالي ، وتصفيتها ، فاتسعت رقعة التقاء البورجوازية البيروقراطية في مصر بالقوى الاستعمارية وبقوى الرجعية العربية ، بينما اتسعت الهوة بينها وبين القوى الشعبية لتنتقل مركز التناقضات الى وضع جديد . وفي نفس الوقت فان الطابع الطفيلي للبورجوازية البيروقراطية الذي يمكنها من الحصول على نصيـب وافر من الفائض الاقتصادي شكل عقبة كبيرة في تمكنها من احداث التراكـم اللازم لاقامة هيكل رأسمالي حديث ، بالاضافة الى التناقضات الحادة بيـن مكاسب البيروقراطية كطبقة ومكاسب أفرادها وأجنحتها كلا على حدة ، مما أعطى امكانية جديدة لاستثمار أفرادها لارباحهم خـارج رأسماليـة الدولـة البورجوازية في مصر . وفي هذه الظروف تم التخلي عـن القطـاع العـام في السينما ، وتمت تصفيته ليتحول بصيغته الجديدة التي بدأت عام 1971 الى مجرد ضامن لدى البنوك يمنح سلفيات انتاجية ضخمة لقطاع الافراد في مجال

السينما ، وكرس القطاع العام السينما بصيغته الجديدة نفسه ليحمل بلماه الى طاحونة السينما التجارية الهزيلة ليساعدها على الدوران ، بينما تم التخلي عن دور العرض التي سبق تأميمها وأعيدت الى أصحابها ، وتأجير دور العرض المملوكة للقطاع العام اصبلا لكبار المستثمرين من قطاع الافراد الذين تمكنوا من العودة الى الانتاج السينمائي من جديد مستندين على الارباح الضخمة التي تم نهبها أثناء توليهم لمسؤولية القطاع العام السينمائي في صيغته السابقة .

وهكذا أحكمت البورجوازية دائرة الحصار على السينما الجديدة تماما ، وانتهى المنفذ الضيق الذي قدمه القطاع العام لبعض السينمائيين الشبان الذين تمكنوا خلاله من أن يقدموا أفلامهم الاولى محاصرين ومحددين بشروط المشرفين على القطاع العام البالغة القسوة ، التي حدت كثيرا من انطلاقهم وأعاقت كافة المحاولات التي تسعى الى تقديم وجه مغاير للسينما المصرية ، ولكنهم تمكنوا على أية حال من ان يطرحوا رؤية أكثر تقدما في السينما المصرية دون أن يتجاوزوا الحصار الضاري الذي فرضته السينما التجارية عن طريق منتجيها الذين يشاركون في المناصب الادارية الكبرى داخل القطاع العام . ولكن ذلك المنفذ الذي قدمه القطاع العام للسينمائيين الشبان عمل من جانب آخر على تحديد حركة السينما الجديدة في مصر في نفس أفق السينما التجارية وفي قوالبها الجاهزة وموضوعاتها ، فقدم « حسين كمال » فيلمه الاول « المستحيل » عام 1966 ثم فيلمه الثاني « البوسطجي » عام 1968 ثم « شيء من الخوف » عام 1969 ليخرج بعد ذلك للعمل في قطاع الافراد وقد أثبت وجوده كمخرج تجاري من الطراز الاول ، يتمكن بمهارته التكنيكية من أن يعطي شكلا أكثر ابهارا للسينما التجارية الهابطة ليصبح اليوم واحدا من أهم مخرجيها، وكذلك الحال بالنسبة « لأشرف فهمي » الذي قدم افلامه الاولى البالغة التخلف مثل « واحد في مليون » عام 1970 وهو فيلم مزلي هابط المستوى ثم قدم فيلما بوليسيا آخر وهو « القتلة » عام 1971 ليخرج بعد ذلك الى مجال السينما التجارية في قطاع الافراد ليصبح هو الآخر أحد نجومها ، وكذلك الحال ايضا بالنسبة « لمحمد راضي » الذي قدم فيلمه الاول « الحاجز » 1971 ، و « عبد الحميد الشاذلي » الذي قدم فيلمه الاول « الساعات الرهيبة » عام 1970 ، والمخرج الراحل « ممدوح شكري » الذي قدم فيلمه « اوهام الحب » عام 1970 .. وآخرين .

ولم يكن حصاد هذه التجربة الا تعبيرا عن مدى خطورة الدور الذي لعبه القطاع العام في تركيع حركة السينما الجديدة وتخريبها ، فلقد تحمل مغامرة تقديم عدد من المخرجين الشبان لافلامهم الاولى في اطار حصرهم في مفاهيم السينما التجارية الهابطة ، وأتاح لهم فرصة عالية للتدريب داخله ليخرجوا بعد ذلك الى ميدان الفيلم التجاري في قطاع الافراد وقد أثبتوا وجودهم كصنعة

ماهرين للصناعة التجارية يحاولون بحيلهم التكنيكية أكثر تطورا أن يصبغوا الوجه الذميم المتخلف للسينما التجارية ، ويبعثوا الدم في عروقها .

وهكذا فان القطاع العام للسينما لم يقدم في صيغته الاولى التراكم اللازم للانتاج السينمائي لمنتجي القطاع الخاص والاداريين المعينين على رأس الجهاز فحسب ، وانما قدم ايضا عددا من الوجوه الجديدة التي وجدت فرصتها في التجربة والمران في مدرسة السينما التجارية الهابطة ، وهكذا غذى القطاع العام سينما البورجوازية المصرية برؤوس أموالها وبفرسانها أيضا في آن واحد

ولم يقتصر دور القطاع العام في السينما على تخريب حركة السينما الجديدة عند هذا الحد وانما امتد أيضا الى محاولة احتواء العناصر المتقدمة نسبيا في مجال السينما ، تلك المحاولات التي كثيرا ما يساء تفسيرها ووضعها خارج سياقها الحقيقي ، ولعل في كشفها للرحلات المضنية التي خاضها عدد من المخرجين المصريين في محاولتهم لتجاوز الحدود التي حاولت البورجوازية البيروقراطية حصرهم داخلها ، ما يكشف عن طبيعتها ويفضح أهدافها ، ففي محاولة البورجوازية المصرية لان تقدم نموذجا للسينما السياسية لم تنجح الا في التأكيد على حدود التجاوزات التي تسمح بها بعد الفشل الذريع الذي منيت به صيغها الدعائية الرثة مثلما حدث لفيلم « ثورة اليمن » من اخراج « عاطف سالم » عام 1965 ، وفي مواجهة المد الشعبي القوي بعد هزيمة يونيو 67 ، قدمت البورجوازية المصرية صيغتها الجديدة في الدعاية السياسية في فيلم هابط المستوى اسمه « ميرامار » من اخراج « كمال الشيخ » عام 1969 المأخوذ عن رواية تم تشويهها تماما للكاتب المصري « نجيب محفوظ » ، وقد أخذ هذا الفيلم موقفا انتقاديا من الطبقة الجديدة التي تشكلت في مصر ولكن من وجهة نظر الاقطاعيين السابقين ، حيث تولى « طلعت باشا » الذي أدى دوره الممثل « يوسف وهبي » ادانة الطبقة الجديدة والكشف عن انتهازيتها بخفة دم واضحة ، ترسم سخرية ظاهرية من ملامح عامة بالغة السطحية للطبقة الجديدة ، ويتم تناولها أساسا لتعطي احساسا للتعاطف مع أفراد الطبقات الاقطاعية والرأسمالية القديمة ، الذين يتم تقديمهم كضحايا لهؤلاء الذين استولوا على مهنتهم . ولقد كان للنجاح الكبير الذي حققه هذا الفيلم ، الذي يتيح ساعتين كاملتين من التفريغ للمشاهدين في قاعة العرض دون أي تطور حقيقي لجوهر الصراع القائم ، الذي تاوى «بفتح وتشديد الواو» عنقه ليتحول الى قضية الاقطاعيين الظرفاء الضحايا وبعض الانتهازيين الذين تسللوا الى الطبقة الجديدة عن طريق تواجدهم في الجهاز السياسي للبيروقراطية.

ولقد فتح فيلم ميرامار الباب لهذا النوع من الافلام، فقدم «حسين كمال» فيلمه « ثرثرة فوق النيل » عام 1972 عن قصة تم تشويهها أيضا لنفس الكاتب « نجيب محفوظ » ، ومن انتاج قطاع الافراد هذه المرة ، لتختزل قضية الصراع

الطبقي في مصر هذه المرة الى مجرد ثرثرات ونكات وحفلات ذاعرة ، تجري في عوامة على النيل في جلسات لعدد من مدمني المخدرات ، مكرسا المفهوم الديني وصحوة ضمير غائب مخدر تماما في نومه وفي صحوته كحل لهذه الازمة الطاحنة ، وهكذا قدم هذا النموذج أبطاله في مواجهة حركة عازمة واعية ، الاقطاعيون الظرفاء والحشاشون من أصحاب الضمائر !!

وهكذا قدمت البورجوازية نموذجها للفيلم السياسي في مواجهة مطالب الجماهير الشعبية بالتغيير وبالحل الثوري للقضية الوطنية ، وهكذا وضبت حلقات الحشاشين لتدمج الجالسين في قاعة العرض داخلها ، ولتصبح النكات الممنوعة المحاصرة داخلها أكثر شرعية وأكثر قدرة على امتصاص السخط الهائل الذي يجتاح الشارع المصري .

محاولة الافلات من أنماط السينما السائدة :

وفي مواجهة بعض الافلاتات التي حدثت داخل القطاع العام للسينما في غمرة محاولات عقد التوازنات التي سعوا اليها ، لم يكن أمام البورجوازية المصرية الا ان تحسمها بأكثر الاشكال ضراوة .

ولم يعد أمام المخرج المصري « توفيق صالح » ، المخرج المصري الوحيد الذي لم يقدم طول تاريخه السينمائي الذي بدأ منذ عام 1955 فيلما تجاريا واحدا ، والذي حاول أن يطرح عددا من القضايا السياسية للنقاش في بعض أفلامه ، أو يتناول قضايا اجتماعية أكثر التصاقا بالواقع المصري ، لم يعد أمامه بعد تجربته المريرة والمتعثرة في مصر التي تمكن من أن ينجز فيها خمسة أفلام في أربعة عشر عاما (1955 ـ 1969) محاولا فيها الوصول الى أقصى مدى من الحدود التي تفرضها البورجوازية في حصارها الضاري للسينما، سوى أن يهاجر الى سوريا ليخرج فيلمه السياسي الناضج « المخدوعون » عام 1972 عن قصة للمناضل الفلسطيني الشهيد « غسان كنفاني » ، فاضحا في فيلمه طبيعة الدور التي تقوم به القوى الرجعية الحاكمة في البلاد العربية في تشويهه وطمس معالم القضية الفلسطينية .

وكذلك الحال أيضا بالنسبة للمخرج المصري « يوسف شاهين » في رحلته الشاقة للخروج من أسر السينما التجارية الى تقديم نموذج جديد للسينما السياسية ، وبعد أن حقق فيلمه « الارض » عام 1969 من انتاج القطاع العام الذي حاول فيه أن يطرح فهما أكثر تطورا لطبيعة الصراع الطبقي في الريف المصري قبل 52 ، مع بعض التشوشات التي وقع في اسارها تحت ديماغوجية السلطة غنها مما أعطى هذا الشكل البراق واللامع لفيلمه الذي أعطى البورجوازية البيروقراطية الفرصة للاستخدام الدعائي للفيلم باعتباره أثرا من آثار تاريخ ولى كان لها اليد الطولى في انهائه، وحقق كذلك فيلمه

« الاختيار » عام 1970 . ومن انتاج القطاع العام أيضا ، محاولا تقديم أزمة المثقفين المصريين من خلال تحليل سيكولوجي بالغ التشويش ، لا يمس من قريب أو بعيد الاوضاع الاجتماعية والسياسية القائمة ، طامسا وجهها الحقيقي وصراعاتها من أجل مطالب الحريات الديموقراطية في مواجهة ديكتاتورية البورجوازية البيروقراطية في مصر وقمعها البوليسي الشرس لاصواتهم . ولم يعد أمام « يوسف شاهين » في مسار رحلته الشاقة للخروج الى تقديم نموذج جديد للسينما السياسية في مصر ، سوى أن يلجأ الى الجزائر ليتمكن من تمويل فيلمه « العصفور » عام 1972 الذي يطرح رؤية أكثر تقدما في اتجاه أكثر جذرية في تناول الطابع الاستقلالي والطفيلي للبورجوازية البيروقراطية ، ونهبها واستغلالها للقوت الضروري للشعب ، ومسارها الذي انتهى بها الى هزيمة 67 . وعلى الرغم من أهمية هذا الفيلم الا أن تناوله للقوى المسيطرة وطبيعتها يقع في عدد من التشوشات حيث يتولى مسؤولية النضال ضدها احد صغار ضباط البوليس ، دون فهم واضح لطبيعة تواجده داخل الاجهزة القمعية، وصحفي بورجوازي لا هم له الا البحث عن عناوين كبرى لامعة لحملته الصحفية أكثر مما يتجه الى الوعي بجذور وطبيعة مسار البورجوازية المصرية ، ناهيك عن هذه الاختزالات الرمزية الشائهة التي تطمس الواقع النضالي الفعلي للشعب والحاقه كذيل لبطلنا الجديد في بزته البوليسية اللامعة ولصحفينا اللامع في عناوينه المدوية كأحد نجوم الصحافة البورجوازية في مصر، وعلى الرغم من ذلك فان فيلم « العصفور » سيظل محتفظا بقيمة تذكارية أكثر منها طرحا أصيلا وحقيقيا للواقع المصري كأحد الافلام الرائدة في محاولة تلمس طبيعة البورجوازية البيروقراطية في رحلة قصيرة النفس ، يتوقف على « يوسف شاهين » اذا أراد الاستمرار في هذا الطريق أن يصبح أكثر وعيا وتحددا وشجاعة ايضا في تناوله للصراعات القائمة في الواقع المصري .

وكذلك أيضا اضطر المخرج الشاب الراحل « ممدوح شكري » ، الذي توفي عن أربعة وثلاثين عاما عام 1974 ، الى ان يلجأ الى تمويل مشترك مع قطاع الافراد ليقدم فيلمه السياسي « زائر الفجر » عام 1973 بعد ان قدم في ظل القطاع العام عددا من المسليات الهابطة للبورجوازية ، كشفت عن قدراته التكنيكية العالية دون أن تتجاوز مضامينها أشد الافلام التجارية الهابطة تخلفا . ولقد استطاعت هذه الموهبة التي لم يقدر لها البقاء أن تقطع رحلة خروجها الشاقة من أسر السينما التجارية ، وبعد فترة من البطالة والتعطل عن العمل لينجز فيلما سياسيا على طراز فيلم « Z » ، مستخدما الاسلوب البوليسي في تتبع قضية مصرع صحفية يسارية ، تتكشف خلفها البورجوازية البيروقراطية في مصر بفضائحها ومثالبها ، وهي تنتشر على شبكات التهريب

والدعارة في حماية أجهزتها البوليسية والقانونية ، وينتهي الفيلم الى الاشارة بوضوح الى « زائر الفجر » (تسمية للمخبرين التابعين لاجهزة المباحث السياسية في مصر ، حيث تتم عمليات الاعتقال وتفتيش المنازل عند الفجر) كأحد الاسباب المباشرة لمصرع الصحفية ، ولقد كان هذا الفيلم رغم انتهاجه الاسلوب البوليسي الذي أدى الى طمس أي جانب يعنى بالتحليل السياسي لجذور هذه الاوضاع ، لقد كان هذا الفيلم على الرغم من ذلك هو أول فيلم يتعرض بصراحة بالغة وبدون مواربة لاجهزة القمع البوليسي في مصر .

ولم يكن أمام هذه الافلاتات التي تمت بشكل أو بآخر من دائرة الحصار التي تفرضها البورجوازية على أفلامهم ، سوى أن يواجهوا عصا الرقابة المصرية الغليظة والضيقة الافق ، فمنع فيلم « المخدوعون » من العرض العام في مصر ، ولم يسمح بعرض فيلم « العصفور » الا بعد أكثر من عام من انتاجه وبعد اجراء الحذف والتعديل في عدد من أجزائه ونزول لافتة في بداية الفيلم تعلن عن العصفور الذي انطلق في 16 أكتوبر !! .. وعرض فيلم « زائر الفجر » بعد اضافة التشويهات والتعديل كشرط أساسي للموافقة على عرضه .

وهكذا تستخدم الرقابة على المصنفات الفنية في مصر بصفاتها البالغة الضيق لتجهز على البقية الباقية من أية محاولة للافلات من الحصار المحكم للبورجوازية المصرية على الانتاج السينمائي . (1)

الوضع الراهن وآخر حلقـات الحصـار :

وعندما أتى عام 1973 كانت الملامح الكاملة للوجه الشائه للسينما المصرية قد تم تشكلها ببداية ظهور الانتاج الجديد لقطاع الافراد الممول من القطاع العام ، وبدت السينما المصرية في أكثر أشكالها كاريكاتورية ، وهي تشهر أنيابها ، التي يعرف الجميع انها ليست سوى طقم أسنان رديء الصنع ، في مواجهة الحركة الشعبية في مصر ، ولقد ظهر هذا الانتاج للسينما المصرية في مناخ اشتعلت فيه حركة الصراع الطبقي في مصر ، عقب عدد من الانتفاضات العمالية الضخمة في مصانع حلوان وشبرا الخيمة وأبو زعبل ، وعقب عدد من الانتفاضات الشعبية شملت أنحاء مصر جميعها ، وعقب انتفاضتين طلابيتين كبيرتين ، انصبت جميعها وبشكل رئيسي ضد الخيانة الوطنية للبورجوازية طارحة مطالبها بحرب التحرير الشعبية في مواجهة المعسكر الامبريالي والصهيونية ، وطارحة ولآخر مدى مطالبها بالحريات الديمقراطية وبحقها في التنظيم وتسليح الشعب ورفض سيطرة البورجوازية وعلاقاتها الاستغلالية ونهبها المتزايد للقوت الضروري للشعب . وفي غمار الحملة القمعية الشرسة التي شنتها الاجهزة البوليسية في مصر في مواجهة الحركة الشعبية ، كان من الطبيعي ان يشمل المثقفين الوطنيين الديمقراطيين والعناصر التقدمية والثورية في المجال الثقافي خاصة نصيب وافر من هذه الضربات ، فصدرت قوائم المنع

من الكتابة والنشر والنفي بعدد من الكتاب التقدميين الى السجن ، وأقفلت كافة مجالات النشر في وجه المثقفين التقدميين ، بينما وضعت أكثر عناصر البورجوازية رجعية وتخلفا في مواقع الهيمنة على كافة الأجهزة الثقافية في مصر .

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يتولى الضابط السابق « يوسف السباعي » وهو أحد كتاب الروايات والسيناريوهات الهابطة للسينما التجارية في مصر ، منصب وزير الثقافة ليباشر من خلال منصبه تنفيذ سياسات البورجوازية البيروقراطية ومخططاتها في المجال الثقافي لتصفية كافة التيارات والقوى التقدمية في هذا المجال ، التي عبرت في كافة مواقفها عن تبنيها العميق لموقف الحركة الشعبية الثورية في مصر وعن ارتباطها الوثيق بكفاحاتها الى الدرجة التي تمكنت معها من عزل المثقفين الرجعيين وحصارهم حتى في المواقع المفروضين عليها عنوة من قبل السلطة وأجهزتها .

وكان من الطبيعي أن تمتد سياسات السلطة ومخططاتها في المجال الثقافي الى السينما أيضا ، لتحظى بنصيب وافر من اجراءات التصفية الموجهة الى الحركة الثقافية التقدمية في كافة مجالاتها ، وفي هذا المناخ الذي اشتعلت فيه حركة الجماهير الشعبية العارمة في مصر ، قامت السينما المصرية بالاشهار الفعلي لافلاس البورجوازية المصرية الكامل ، ففي عام 1973 الذي شهد الانتفاضة الطلابية العظيمة التي عبرت بموقفها الثوري عن ارتباطها بمجمل كفاحات الطبقات الثورية في مصر ، قدمت السينما المصرية حركة الشباب في مصر باعتبارها من مشاكل المراهقة ، فقدمت سبعة أفلام حول هذا الموضوع وهي : « البنات والمرسديس » ، و « غرام تلميذة » و « ثلاث فتيات مراهقات » و « شلة المراهقين » و « مدرسة المراهقين » و « مدرسة المشاغبين » و « أبناء للبيع » .

وفي غمار الانتفاضة الطلابية ، قدم المخرج « حسن الامام » فيلمه المبتذل « خلي بالك من زوزو » ليدافع عن حق الفتاة الجامعية في أن تعمل في فترة المساء كراقصة لهز البطن !! ... وهو الموضوع المفضل لهذا المخرج الذي يعد أكثر السينمائيين ابتذالا في السينما المصرية حاليا ، والذي أخذ على عاتقه مهمة التاريخ لراقصات هز البطن على مر العصور في عدد من الافلام باعتبارهن مناضلات لعبن أدوارا هامة في تاريخ النضال الوطني في مصر !! ...

وهكذا أشهرت البورجوازية المصرية افلاسها من خلال السينما التي تقدمها في مواجهة تصاعد ونمو قوى الثورة في مصر وازدياد حدة الصراعات الطبقية تفاقما .

... ورحلة الخروج

شكلت محاولات الافلات السابق الاشارة اليها من سيطرة البورجوازية البيروقراطية على السينما عن طريق القطاع العام بدايات الرحلة الشاقة للخروج من اسار السينما التجارية، ولم تكن هذه الافلاتات بمأمن من الرقابة على المصنفات الفنية التي فرضت رقابتها البوليسية على الانتاج السينمائي والحصار الضاري الذي فرضه قانون الانتاج الجديد وبعد تحول القطاع العام السينمائي الى ضامن لدى البنوك لتقديم القروض اللازمة لقطاع الافراد ، حيث يقدم التمويل اللازم مشروطا بموافقة الرقابة على سيناريو الفيلم وموضوعه بالاضافة الى موافقة لجان تابعة للقطاع العام مكونة من بعض الكتاب والفنانين الرجعيين لهم تاريخهم الاسود في العمالة للسلطات الرسمية وتنفيذ مخططاتها التخريبية في المجال الثقافي ، مما يضع صعوبات بالغة أمام محاولات الاستقلال في ظل القطاع العام .

ولم تكن محاولات الافلات السابقة هي المحاولات الوحيدة للخروج من أسر السينما التجارية الهابطة ، فلقد سبقتها محاولة « جماعة السينما الجديدة » التي تكونت عام 1968 والتي كانت أول جماعة تسعى الى تحديد أهدافها ونوع السينما الذي تعمل على تقديمه كما تحدد في بيانها التأسيسي : « فالذي نريده هو سينما مصرية ، سينما تتعمق حركة المجتمع المصري ، وتحلل علاقاته الجديدة ، وتكشف عن معنى حياة الفرد وسط هذه العلاقات » وتقدم تجربة جماعة السينما الجديدة في مجال الانتاج السينمائي نموذجا واضحا للضربات التي توجه ضد أية محاولة للاستقلال النسبي عن الأجهزة وتوضح أهمية الاستقلال الكامل عنها ، فبعد أن ابتكرت الجماعة نظام المشاركة مع القطاع العام للسينما واستطاعت انتاج فيلمين بهذه الطريقة وهما « أغنية على الممر » من اخراج « على عبد الخالق » عام 1971 و « ظلال على الجانب الآخر » من اخراج « غالب شعث » عام 1971 ، ألغت المؤسسة نظام المشاركة وحاصرت توزيع أفلامها الى الدرجة التي لم تتمكن معها الجماعة من عرض فيلمها الثاني رغم مرور ثلاثة أعوام على الانتهاء من تصويره .

وفي نفس المسار أيضا وصلت تجربة السينمائيين التسجيليين الشبان الى طريق مسدود حيث انحصرت تجمعاتهم وجمعياتهم « كاتحاد التسجيليين » و « المركز التجريبي للسينما » و « مركز السينما التسجيلية » في انتظار ما يسنده القطاع العام في السينما لهم ليقوموا بتنفيذه كفقرات في بعض المجلات السينمائية أو بعض الافلام الدعائية كقيام اتحاد التسجيليين مثلا في الآونة الاخيرة بتنفيذ بعض الافلام الدعائية لحساب وزارة التعمير وهكذا ... وبالاضافة الى حقوق الجهات الممولة والاجهزة المسؤولة في رفض أية موضوعات لا تتوافق مع اتجاهاتها ، فان الانتاج نفسه ، رغم كل محاولات

التناول الاكثر تقدما نسبيا في مجال السينما ، يذهب بطلبه غالبا الى مخازن الاجهزة والهيئات المسؤولة بعيدا عن العرض العام .

أن هذه المحاولات التي تمت بدرجة أو بأخرى في رحلة خروج السينما المصرية من تحت هيمنة البورجوازية البيروقراطية عليها ، وتحكمها في مسارها بالمنع من الانتاج والمنع من العرض في سوق سيطر على كافة وسائل انتاجه ، يصل بنا الى وضع هذه الرحلة في أفق جديد ، ويضع مهام محددة على السينمائيين المصريين بوجه عام وعلى السينمائيين التقدميين بوجه خـاص .

فالقضية الاساسية التي لا يمكن التغاضي عنها للحظة واحدة تتحدد في طرحنا للتساؤلين الآتيين :

أي قوى تملك وسائل الانتــاج السينمائــي في مصــر ابتــداء مــن الاستوديوهات والمعامل حتى دور العرض وشركات التوزيع ؟ !

والى أي قوى تتوجه الحركة السينمائية الجديدة في وضع تتمركز فيه دور العرض في توزيعها الجغرافي بمدينتي القاهرة والاسكندرية ويصل عـدد روادها الى 66 ٪ من جميع رواد السينما في جميع أنحاء مصر ؟ !

ان هذين السؤالين يطرحان المسألة برمتها في وضع جديد ، فالاستقلال لحركة السينما الجديدة في مصر لا يمكن له أن يخرج من دوائر الحصار التي تفرضها البورجوازية عليه خلال اية هوامش تتيحها البورجوازية في نظامها الانتاجي ، وانما يصبح الاستقلال ممكنا ، وممكنا فقط ، عن طريق تواجـد نظام انتاجي مستقل ، لا يسير بموازاة نظام الانتاج القائم وانما يشكـل في مواجهته بشكل اساسي .

كما ان التوزيع الجغرافي لدور العرض في مصر، والذي نشأ اساسا كتلبية لاحتياجات البورجوازية المصرية ، أدى الى التحكم في نوعية الافـلام التـي يتم انتاجها والتي تقوم غالبا بتلبية احتياجاتها الترفيهية ودغدغة غرائزها والترويج لقيمها ، بينما تتخذ في احسن أحوالها موقفا نقديا من السطح دون أن تمتد الى جذور الاوضاع القائمة ، حيث تترصد الرقابة أية محاولة لتعمق قضايا الصراع الطبقي في الواقع المصري .

وهكذا فان السينما الثورية في مصر لا يمكن لها أن تصبح ثورية بحق الا اذا واجهت هذا الوضع بوجهيه الذين هما في الواقع وجهان لعملة واحدة ، وسائل الانتاج السينمائي وأدواته في يد البورجوازيــة ، ومشاهـدي هـذه السينما ينتمون الى البورجوازية أيضا .

ولن تتمكن السينما المصرية من أن تجتاز الافق الذي يتم حصرها فيه الا بمواجهة صدامية مع البورجوازية ، تحدد فيه بشكل اساسي نظاما انتاجيا مستقلا مع اعتماد كافة الوسائل للوصول الى جمهورها الحقيقي من العمال والفلاحين ، القوى الرئيسية المهيئة للقيام بالثورة الاشتراكية في مصر .

لقد تحدث بعض النقاد المصريين في ندوة اقامتها مجلة (اكران) الفرنسية عن عدم امكانية قيام سينما ثورية في مصر لاننا على حد قولهم لسنا في أمريكا اللاتينية ، ولكن لاننا لسنا في أمريكا اللاتينية بالتحديد تصبح هذه السينما ضرورة ملحة لا يمكن التجاوز عنها اطلاقا ، فان احتدام الصراع الطبقي في مصر يدفع السينمائيين التقدميين وكافة المثقفين التقدميين الى منحى جديد في صراع عليهم أن يخوضوه بكل ما يملكون من قوة في مواجهة سلطة البورجوازية وعلاقاتها ، كما أن السادة الظرفاء الذين يثرثرون كثيرا عن الثورة ويفضحون البورجوازية كما يدعون وهم جلوس في حجرها ، في انتظار حلم مستحيل بالنسبة لهم ، ليسوا هم القادرين على التوجه الى قوى الثورة وفصائلها الاساسية ، فلن يصنع هؤلاء سينما الثورة في مصر ، وانما ستصنع الثورة سينمائييها ، في رحلة خروج شاقة لن تتم سوى بالالتصاق بالواقع والانخراط في صراعاته اليومية كاحد فصائلها ، مستخدمين السينما كاداة لهم كثوريين أساسا وليس كمجرد سينمائيين يتناولونها في افلامهم . تلك المهمة التي تضع على عاتق السينمائيين التقدميين ان يكونوا جماعات سينمائية ثورية تستخدم في هذه الاداة لصالح القوى التي يعبرون عنها ، كما ان الادوات التي ستفرض البورجوازية في حصارها استخدامها ، هي نفسها ، الادوات التي ستحرر السينما من أسرها وتخرجها من عزلتها ، بالتخلي عن طموحهم بانتاج أفلامهم من مقياس 35 مم لتخليهم عن دعايات أجهزة اعلام البورجوازية ودور عرضها الفاخرة والمكيفة الهواء ، سيتيح عن طريق عمل المجموعات الصغيرة في المقابل لافلامهم من مقياس 16 فرصة عرضها على سائر التجمعات في القرى والمصانع ، وستحرر هذه الادوات الشكل السينمائي نفسه ، فالموضوعات المقدمة ولانها لا تنطلق من فراغ ستقدم تعبيرا حيا باسلوب يساعد على توصيل ما يطرحون في أفلامهم لجماهير شعب تصل نسبة الامية فيه الى تسعين في المائة ، خارج أساليب سينما البورجوازية وتكنيكاتها ، التي يتم الترويج لها والحفاوة بها من قبل النقاد البورجوازيين .

وهكذا يمكن للسينما المصرية ان تتحرر من قيودها ، حين تحرر الاداة والنظام الانتاجي المتبع السينما من قفصها الذهبي ومن جمهورها البورجوازي وتصل بها الى جماهيرها الحقيقية ، وحين ستحرر هذه الجماهير الاسلوب السينمائي نفسه، وهكذا، وهكذا فقط، ستصبح رحلة خروج السينما المصرية من دوائر حصارها رحلة حقيقية .

محمد كامل القليوبي

هـوامـش :

(1) لمعرفة الطبيعة الفاشية للرقابة السينمائية في مصر تسجل بعض الافلام التي قامت بمنعها في السنوات الاخيرة على سبيل العينة لا الحصر :

ظل فيلم Z لكوستا جافراس ممنوعا من العرض لمدة خمس سنوات ولم يصرح بعرضه الا عام 1973 ، ثم منع عرض الافلام الآتية : « ساكو فانزيتي » لجوليانو مونتالدو، و « ايها الرجل المحظوظ » لليندماس اندرسون ، « انتهى التحقيق المبدئي ... في الموضوع » لدميانو دامياني » ، قضية ماتيه » لفرانشيكوروزي ، « ضربة بضربة » لكارتيس الذي منع عرضه حتى في نادي السينما ؛ و « اغتيال تروتسكي » لجوزيف لوزي ... وهي تقريبا باستثناءات نادرة معظم الافلام السياسية التي وصلت لمصر في السنوات الاخيرة في اطار التحكمات الشديدة في سوق استيراد الافلام والتي تضع الاولوية للفيلم الامريكي التجاري الذي يشكل نسبة 70 ٪ تقريبا من مجمل الافلام المستوردة بينما يحتل الفيلم التجاري الايطالي والفيلم التجاري الفرنسي والميلودرامات الهندية الهابطة معظم النسبة الباقية، مع الغياب الكامل لسينما امريكا اللاتينية وسينما العالم الثالث وعدد كبير من الدول الاخرى.

السينمـا العربيـة ملاحظات حول أصولها واختلافاتها

كلـود ميشيـل كلـونـي

في الغرب بدوره كان على السينما أن تنتزع باستمرار من الاختيـارات التجارية ، وأن تصرع الرقابة أو تراوغها . لكنها سرعان مـا تغذت بمكسب ثقافي ضخم مكنها من التنوع : فصارت السينماتوغراف **فنا** بقدر ما انفصلت عن الفنين اللذين كانا بالنسبة لها كمينين قاتلين : المسـرح والادب . وفي مصر ، التي كان بها عدم من « المخرجين » ، والى حدود الحـرب العالميـة الثانية ، لم يكن اي **سينمائي** تقريبا قد فكر بالقوانين التي يفرزها كل فـن لاجل ولادته واستمراره وتجدده ، بعض من هؤلاء كان بارعا في أغلب الاحوال (بدرخان ، مزراحي ، سليم كمال) ، الا أن لا احد منهم كان ذا أسلوب ، لقد استشعروا احيانا معنى **السينماتوغراف** (ككتابة متحركة جديدة ومغايرة) الا أن مصر كانت بعيدة عن تجارب روسيي العصر الذهبي وعـن هذيانـات الطليعة الفرنسية المتلذذة بمعاداتها للتقليد (مان راي ، بونويل ، كوكتو ، فيكو ...) . فلم يعرف المخرجون المصريون الغرب قط . ولعل الشريط الوحيد الذي ظل واضح التأثر بالغرب هو ذاك الذي أنجزه الالماني فريتز كرامب ، سنة 1939 ، حول عامية فلاحية ودسائس قصر : **لاشين ، بطل الشعب** . لقد اشترك كرامب ، الذي كان مقيما بمصر ، في اخراج شريط **وداد** مع جمـال مذكور سنة 1935 ، كما اشترك مع أحمد بدرخان في **نشيد الامل** سنة 1936 ، وهما شريطان مثلت فيهما معا أم كلثوم (1) . وان المهم في **لاشين** هو مشاهد انتفاضة القرويين ومسيرتهم نحو القاهرة ، تلك المشاهد التي عالجها كرامب من خلال انشغال واضح بتأطير الصورة وبحركات الحشد ، الشيء الذي يعبر عن احترام لدروس مستقاة من أشرطة ايزنشتاين الكبرى . دروس سـوف يتذكرها خليل شوقي ما في **الجبل** ، سنة 1965 ، في بعض المشاهد التي تبرز أكثر ضعف هذا الشريط الذي لا يمتلك أية وحدة واقعية ، وسوف لن ينجح في نقلها سوى يوسف شاهين في **الارض** (1969) وتوفيق صالـح في **المتمردون** (1966) .

لقد تبنت مصر السينما مثلما تتبنى منتوجات أو تقنيات أخرى قدمت

اليها من غرب آلي ، كانت سلطته الاقتصادية وتأثيراته الايديولوجية والثقافية مهيمنة . واذا كان « سينمائيو » القاهرة والاسكندرية الأوائل قد ظلوا غرباء عن مصر الواقعية ، فان « السينمائيين » المصريين الاوائل قد ظلوا، ولنصف قرن تقريبا، غرباء عن ثقافتهم ذاتها. ولانهم كانوا تحت سيطرة مفاهيم غير محللة بشكل جيد ، لاوروبا لم يتوصلوا الى فك الغازها ، فانهم لم يعتمدوا سوى صيغ المناظر الهجينة (الكاباريه) او الخطيرة (الادب ، المسرح ، الاغنية) ، لبناء سينما « وطنية » كيفما اتفق ، وبما ان هؤلاء « السينمائيين » كانوا مجتثين تماما عن الخوارق المصرية القديمة (ولا زال التعليم ، الى اليوم ، مسؤولا عن ذلك بالدرجة الاولى) ، جاهلين بالوقائع القروية التي هي ذات مصر ، ومنشغلين بارضاء أذواق زبائن تحكمهم الاوهام، فقد اكتفوا في الاستوديو باستخدام ادوات المسرح، ونجوم الغناء، ثم الرقص، انطلاقا من سيناريوهات (كانوا في اغلب الاحيان كتابها) ، أو من تصاميم يتم اعدادها طبقا للأداءات التي يطالب بها المنتجون . وبما أن هؤلاء كانوا في أغلب الاحوال ممثلي مسرح (يوسف وهبي ، عزيزة أمير) ، أو مغنيين ومخرجين مشتركين في مشروع ما ، فان الشريط أصبح مجرد ناقل تقني لنتاج ـ لاستعراض ـ متنافر ، الكل مسؤول عنه ولا أحد على وجه التحديد . واذا كانت نوعية الشريط الصوتي قد ظلت متواضعة ، فان التصوير ، على العكس من ذلك ، كان متقنا ، الا أن اطار الصورة كان يدرس لابراز ديكور أو ممثلة ما أكثر مما كان يدرس لاجل تعبيرية الصورة . ولم يكن تشريع السينما يثير المعارضة الحازمة للسلطات الدينية طالما ظل بعيدا عن المبادئ القرآنية (غير المحددة مع ذلك) ولم يطرح مسألة نقل حياة النبي الى الشاشة ، مثلما حصل سنة 1925 (2) . فاذا كان الرسام يجعل واحدا من أسماء الله (المصور) ، أي الذي يخلق ، فان السينمائي يسجل تقنيا ما هو موجود ، ولا يعيد خلقه : انعدام الفهم الانطولوجي هذا للسينما من حيث هي فن ، كان بامكانه ، وعن جدارة ، تجنيب السينمائيين الصراع مع السلطات الدينية . الا أننا نجد عددا كبيرا من الناس المقتاتين على التقليد في البلدان العربية يرفضون الذهاب الى السينما ، هذه « التظاهرة الشيطانية » رفضا باتا ... وبامكان علماء الدين الاستناد الى تاويل من هذا النوع (هل هو التاويل الذي انتصر ؟) . وان التأمل النقدي يبرر ذلك : فطيلة أربعين سنة من الانتاج ، ظل إطار صورة الشريط المصري خاليا تقريبا من كل واقع ، بل وأكثر من ذلك ، خاليا من كل بحث ذي تعبير تشكيلي خاص . وفي هذا البلد الثري بمجموعة من التقاليد والقيم الثقافية المتوارثة عبر آلاف السنين ، لم يرث السينمائي أي شيء يالفه الى الحد الذي يجعل منه قاعدة لعمله الخاص به ـ لكن هل كان يراوده الاحساس ، قبل كمال وأبو سيف ، بالاشتغال في

عمل يعبر عن مصر ؟ ـ أو منطلقا يفكر استنادا اليه في فنه ويجرده من النماذج الاجنبية أو الاعراف التجارية . وحين حصلت البلدان العربية الاخرى على استقلالها كان المأزق واضحا ، وكان ، في هذه المرة ، جديرا بذلك الوضوح : هل نقبل بلغة مستوردة ، بقوانينها وبنسق قيمها ، ام نترجم معطياتها الى مصطلحات حضارة مغايرة . تلك الترجمة التي نجح فيها اليابانيون ، وأنجزها الروسيون والاسكندنافيون . في حين فشل العالم العربي لانه كان مجردا من ثقافته الخاصة به من طرف السبات القرني للاسلام ، الذي لم يسمح سوى لبعض الفئات القليلة المحظوظة بالدراسة في أوروبا أو في الجامعات المحلية المعدودة ، بحيث أن كل فنان عربي كان يرى نفسه ، مقارنا مع الغرب ، في وضعية خاطئة ، تابعة وجروحة . ان هذا الخلق المرتبط بوضعية السينمائيين المحصورين بين فن أضحى قوي التأثير على الجمهور دون أن ينتمي الى هذا الجمهور ، ودون أن يكون فنه ، وبين جمهوره الذي لا ينتمي اليه ، وبفعل قوة الاشياء ، الا قليلا ـ ليوضح بجلاء طبيعة منطقتي الظل اللتين على الشريط اختراقهما لكي يتم تصوره ثم التوصل به ، ان لم يكن القبول به ، وتحديدا ، فان على السينمائي العربي الدفاع عن نفسه ضد الخضوع لاغراء المحاكاة الذي تطرحه عليه نماذجه ، واختراع اللغة التي يتمكن بواسطتها ـ بعيدا عن **الكلمة الالهية** ، وعادة الامتثاليات ـ من بلوغ جمهوره الحقيقي في آخر المطاف (3)

ان الاشرطة تتحدد باعرافها ، لا بكتابتها . الا أنه ما لم يتوفر الاسلوب، فليس هنالك نتاج ، ليس ثمة **تعوين** دائم في هذا الهامش الغائم الذي يفصل المتلقي عن المبدع . ليس الجوهري في شريط **الظما الى النشر** هو كونه شريطا بوليسيا ، بل هو تعرفنا عليه كشريط لويلز . وليس النيل ولا القاهرة ، في **وداد** ، سوى عناصر لديكور مسرحي ، في حين أن مصر ، في **البوسطجي** ، أو **الارض** ، تصبح هي المكان الدرامي ، المكان الدال ، المعبور ومقروء الرموز الذي نكتشفه تبعا لرؤية حسين كمال أو يوسف شاهين . ان كتابتهم هي ما يفرق أو يقارب بينهم ، أكثر مما هو وسيلتهم . وان قرب **باب الحديد** الى سيودماك أو فولر لاكبر من قرب أشرطة كمال الشيخ البوليسية الى اشرطة هيتشكوك الذي يعتقد أنه يقلده . بيد ان شكوك وقلق شعب يبحث عن هويته ـ أو بالاحرى عن الحقيقة ـ لا يضعان الشريط دفعة واحدة في كاتالوغ لـ « للنتاجات الاجتماعية » ... ليست المشكلة مشكلة نوع ، ومن ثم مشكلة عرف .. ان **الرجل الذي فقد ظله** لا يشبه **القضية** 68 الذي لا يشبه بدوره **العصفور** . الا أنه منذ بدء المسيرة الصبورة لصلاح أبو سيف على طريق واقعية سبقت واقعية الايطاليين (كان أبو سيف مساعدا لنيازي كمال في **العزيمة**) ، أخذت مصر شيئا فشيئا **تدخل في الاطار** الذي شرعت هويتها المتعددة بالانعكاس فيه ، مهشمة ، ملتبسة ، أليمة : من خلال الغوص في

الماضي (المومياء) ، والمجاز (المتمردون) ، والتاريخ الاجتماعي (سعيد البلطي) ، والسخرية (لا شيء يهـم) ...

لان الاستعمار حرم سوريا والعراق والمغرب الاقصى والجزائر وتونس من تأسيس سينما خاصة بها ، فان المخرجين الشباب في عهد الاستقلال لم يكن عليهم التحرر من تقليد ما بل انهم سرعان ما وجدوا أنفسهم في مواجهة حادة مع السينمات الغربية أو الاشتراكية . ولان الفرنسة فصلتهم في المغرب عن ثقافة عربية ـ بربرية ، فانهم وجدوا أنفسهم الورثة الخلاسيين لحضارتين لم تكن أيهما لهم . ولم يكن عليهم الصراع ضد محاولة نقل الادب الى السينما، تلك المحاولة التي لا زالت سينما القاهرة راضية بها ، مـا دامت مفتقـدة لسينما الكاتب . الشيء الذي ينتج عنه فقر السيناريو الذي يكاد يكون مزمنا، وضعف بنائه . الا أن سينمائي المغرب سرعان ما استفادوا من ذلك فوجدوا انفسهم في صراع مع الصورة ودورها .

لقد كان من الثوابت المحزنة للشريط المصري قبل الاربعينات ، اعتبار ان ما يتم اظهاره هو اقل اهمية مما يتم قوله (او غناؤه ...) . وان الالحاح على الحوارات ـ في لغة جد طوعية من حيث جوهرها ، ومجازية الى حد ان علاقتها بالصورة كانت دوما زائدة ـ ، واللقطات الثابتة التي تجمد الحركة لصالح ممثلة ما ، واخضاع « الاخراج » للأعراف المسرحية ، كل هذه اشياء لم تظهر في أفلام المغرب، التي تعطينا في أغلب الاحيان، وعلى عكس ذلك، نموذجا جد شخصي للكتابة ، محدد ومحرر ـ بفتح الدال والراء ـ (ليام آليام) ، معد بعناية فائقة (**وشمة** ، **الشركي**) ، ساخر واسع الخيال (**ريـاح الاوراس** ، **النوة** ، **الرحـل** ، **سجنان** ، **شمس الضباع** ـ وفي الكويت : **بس يا بحر** ...). وهي واقعية نجدها أقرب ، دون شك ، في مسيرة أبنـاء القاهـرة الكبـار : ابو سيف ، شاهين ، او توفيق صالح (وان لم تكن مسيرة علـى مستـوى الاساليب) . تيارات متوازية؟ الا أنها ، ولنؤكد على ذلك ، تفترق عن بعضها البعض . فالاشياء المشتركة بين السينمائيين العرب قليلة ، حتى وان كانوا يعملون في نفس البلد ، سواء أكانوا مهاجرين أم غير مهاجرين .

ان ميزة السينمات الشابة في المغرب هو تعدد كتاباتها (الشيء الذي لا ينفي أخطاءها ولا اخفاقاتها) التي تكاد ترتكز كلية على سلطـة الصـورة (وهنا ايضا نذكر شاهين وشادي عبد السلام في القاهـرة) . ولان هـؤلاء السينمائيين استطاعوا العمل احيانا بحرية أكثر ، ان لم يكن بسهولة أكثر ، على أشياء يومية ، أو في تقليد التاريخ (تبعا لامر استعجالي يتملك جيلا مدركا لضرورة بناء هويته) ، فانهم سرعان ما استعادوا آثار الاصالـة تلك التي كانت مبررا لبحثهم ، حتى وان بدت أحيانا كنودة ومدانة . فالواقعيـة السينمائية ليست مجرد نسخة للواقعي ، بل هي تعبيره . غير انه مهما بدا

هذا الواقعي فظا في الظاهر ، فانه لا يمكن التعبير عنه سوى بكتابية ما ، بأسلوب قادر على اصطفاء وادامة علامات استكشافه . وهنا يتقابل حتى أولئك الذين لا يشبه بعضهم بعضا : حبيب محمد هوندو وتوفيق صالح ، السميحي وشادي عبد السلام ، المعنوني وأميرلاي ...

الحرب المعاشة وأشكال البؤس الحضرية ، الهجرة وموكب النكائد ، الوحدة والتهديدات ، مشاكل الارض ، المأساة الفلسطينية ، وضعية المرأة العربية ، الطفولة المتشردة : هذه هي الموضوعات المهيمنة على السينمات المغربية الشابة التي تجهلها مصر وكل المشرق تقريبا . وان هذه الأشرطة التي تجهلها مصر ، سوف لن تقبل قط انتاجها ... لذلك فالحديث عن السينما العربية كلام لا معنى له (ولنحذر من الندم على ذلك !) ، لقد تعلمت أوروبا ، مع رساميها ، النظر الى أن سلطة الفن ربما كانت هي اضفاء معنى على الواقع . ولأن مصر محرومة من هذا الملاذ ، نجدها تلتفت نحو الادب تقوله ما تمثله الصورة دون أن تعبر عنه . واليوم ، أكثر من أي وقت مضى ، نجد أن الاشرطة المصرية الكبيرة مجازية : الا أنه ليست هناك صورة بريئة بالنسبة لشاهين وصالح وعبد السلام ، أما الآخرون فلا أهمية لهم ... انهم يعملون على الضفة الاخرى لنهر من الرفض متكاسل بما فيه الكفاية ، الا أنه يرغم على الاحتراس من الانحراف .

هوامش :

1) ـ كان **وداد** أول شريط تنتجه شركة **مصر** في الاستوديوهات الجديدة بالقاهرة ، والتي جهزت آنذاك بطريقة جد عصرية ، وكانت تتوفر أيضا على وسائل تقنية في التسجيل على مصوت الشريط . وقد كان النجاح التجاري للشريط « الناطق » خارقا للعادة ، اذ سقط الحاجز الذي كان يقف بين الامية والاشرطة ذات الحواشي المكتوبة دفعة واحدة ، وأضحت السينما اكثر النوافل شعبية بالنسبة للمغنين . لم يكن مذكور مخرجا لامعا ، وكل المميزات الاكيدة للشريط تعود الى فريتز كامب ، هذا الالماني الذي كان قد أصبح احد « معلمي » استوديوهات مصر واثار لجنة للبحث قبل اكمال تصوير شريط **العزيمة** ، لان الميزانية تم تجاوزها بكثير (الا انه أضاف الى اتهاماته بانعدام الكفاءة تهمة التحريض الشيوعي) ، وقد قررت اللجنة ، انطلاقا من البكرات المحمضة ، انه ينبغي اكمال الشريط ، وبالتالي ، تعديل الميزانية .

2) ـ يعود المشروع الى أحد الاتراك ، وداد عرفي ، الذي عرض الدور على الممثل الشهير يوسف وهبي الذي نشر بدوره الخبر ، فوجد نفسه بغتة هدفا لهجومات علماء الازهر ، ففقد بذلك شعبيته ! من المثير ملاحظة أن مصطفى كمال اتاتورك قد فكر بحماس في العمل على تمويل الحكومة التركية لجزء من المشروع .

3) ـ شريطة أن يتمكن هذا الجمهور المحتمل من مشاهدة الشريط . فثمة ، بين السينمائي العربي وجمهوره ، شاشات (حواجز) عديدة : الرقابة ، لا مبالاة المنتجين والموزعين تجاه سينما وطنية ، رفض هذه السينما من طرف جزء من الجمهور غير موجه لدعمها وحاكما عليها قبليا بانها سينما من مستوى أدنى (أدنى بالنسبة لماذا الفوائض القيمة الاقتصادية الفرنسية ـ الايطالية ـ الامريكية ؟) ، وهيمنة الاحتكارات على دوائر التوزيع ...

لماذا يجب اصـــلاح بنيات توزيع السينما الافريقية ؟

• الظاهــر الشريمــة

ان البواعث التي أرى انها تملي على البلــدان الافريقيــة (والعربية) ضرورة اصلاح البنيات الحالية للتوزيع السينمائي داخلها ـ بطريقة أو بأخرى شريطة أن يكون جذريا في كل الاحوال ـ هي حسب ترتيب تدرجي من حيث الاهمية والخطورة ، بواعث اقتصادية ، بواعث اجتماعية وثقافية ، وبواعث سياسية . وبعبارة أخرى ، فهذه كلها أسباب التطور ، والاستقلال الوطني الذي يسمح بالتطور .

أعتقد في ـ أو على الاقل أتمنى ـ ان تكون الفقرات السابقة قد منحت القارئ فكرة كافية عن مكونات بنيات التوزيع هــذه ، وجعلتــه يستشف بوضوح كاف طبيعة وجوهر هذه البواعث ، مما يشهــد لصالــح تعديلهــا (البنيات) . لهذا السبب أرى هنا أن أحصيها بايجاز ، دونما حاجة الــى تحليلها نظريا او تعداد « الامثلة التطبيقية » لمساندتها .

1 ـ البــواعــث الاقتصــاديــة :

ان الارقام والاحصائيات الدقيقة على مستوى القارة الافريقية (أو العالم العربي ، أو حتى على مستوى افريقيا السوداء الناطقــة بالفرنسية فقــط) تنقصنا فعلا ، ولسبب ما ! لكن هذه الارقام والاحصائيات لحسن الحظ ليست منعدمة كليا ، في كل الحالات . فمن خلال التناقضات الداخليــة للتسابــق الراسمالي والتسريبات الجزئية التي تنجم عنه من جهة ، ومن خلال تفشــي التطلع الوطنية في امتلاك التوزيع السينمائي ، المطبقة هنا وهناك ، مــن جهة اخرى ، فان هذه الارقام والاحصائيات لم تلبث أن اكتملت وتطورت فعلا لتكون ، مسبقا ، مجموعة هامة من المعطيات الاساسية لتأمل عام كتأملنا ، من هنا . اننا اذا انطلقنا اذن ، بواسطة المماثلة والمقارنة والجمع والطرح ، من احوال الاسوق الافريقية ـ في شمال وجنوب الصحراء ، ـ « الموحى » بهــا احسن لحد الآن ، وكذلك من الاحصائيات للعامة المقدمة من طرف اليونسكو والاونكتاد ... الخ ، نستطيع ان نقدم الارقام « الدالة » الآتية ، دونما سقوط في الخطا ، (الا ما كان عن خطل بدون شك) :

ـ المقتملو الاسواق السينمائية الافريقية (عدد القاعات التجاريـة) أكثر من 2.500 قاعة (1)

ـ عدد الافلام المستثمرة والمعاد استثمارها سنويـا في هـذه الاسواق الافريقية 9.000 فيلم (2)

ـ عدد الافلام الجديدة المستوردة والموزعة سنويا في افريقيا يقدر بحوالي 1.200 فيلم (3)

ـ توظيفات سنوية لاقتناء / توزيـع هـذه الـ 1.200 فيلـم جديـد : 1.800.000 دينار تونسي ، حوالي 9.000.000 فرنك / (4)

ـ الرقم التجاري السنوي / أرباح اجمالية من هذه الـ 2.500 قاعـة سينمائية ، أكثر من 30.000.000 دينار تونسي (خمسـة عشر مليار فرنـك

ـ حصة « موزع / منتج » ، أو دخل الاستيراد / التوزيع السنـوي للافلام بافريقيا ، (أكثر من) 10.000.000 د. ت أو خمسة ملايين فرنـك (أي 33 ٪ من المداخيل الاجمالية على الاقل)

ـ الارباح السنوية الصافية لشركات « التوزيع » الاجنبية : 75 ٪ على الاقل من حصة « موزع / منتـج » هذه ، أي 7.500.000 د. ت. أو ثلاثة ملايين وسبعمائة وخمسون مليون فرنك

ـ نسبة هذه الارباح « المعاد توظيفها » سنويا في مجـال اكتسـاب الحقوق والاستيراد / التوزيع للافلام الاجنبية الجديدة ، بافريقيا : 50 ٪ على الاقـل ، اي حوالـي 3.750.000 د. ت. أو 1.875.000.000 فـرنك فرنسـي . (في حين أن التوظيفات الحقيقية ، في هذا المجـال ، لا ينبغـي أن تتجـاوز 2.000.000 د. ت. أو المليار فرنك حاليا (5)

ـ نسبة هذه الارباح نفسها ، المعاد استثمارهـا سنويـا في الانتـاج والمشاركة في انتاج الافلام الجديدة « الاجنبية عن افريقيا » : نظريا : على الاقل 2.000.000 د. ت. أو مليار فرنك ، ولكن عمليا ، مستحيلـة التقديـر لاسباب عدة أكبرها أنه ، حتى حدود 1972 ، كان توزيع الافلام بافريقيا يصل الى نسبة 80 ٪ مكتسبة بالمجازفة وأن 8.000.000 من 10.000.000 د.ت. أو 4 من 5 ملايير ف. فرنسي ، كانت تعود اذن الى الموزعين فقط حيث تصعب معرفة سياسة توظيف الارباح وان بشكل تقريبي !

استنتاجات اولى ـ عامة ويقينية تقريبا كهذه الارقام بيد أنها أيضا دالة مثلها ـ ان الامكانات الاقتصادية الحالية للاسواق السينمائية الافريقيـة ، وعلى الاخص لقطاع « الاستيراد / التوزيع » الذي يمونها في افلام ... هـي على وجه التقريب التالية :

أولا : في الافتراض (الذي لا تكفي قابليته للاثبات لارتكازه فقط على العامل

الاقتصادي) بأن البلدان الافريقية تمتلك أسواقها الوطنية في السينما وتمسك باليدين قطاعها في استيراد / توزيع الافلام ، وباحلالها فقط رأس المال الوطني محل رأس المال الاجنبي الذي هو حاليا سيد السينما الافريقية ، تطبق الطرق الاحترافية لاستثمار هذه الاسواق ، ولاعادة توظيف الارباح ، بالاضافة الى الاهداف الليبرالية الرأسمالية و « الخصوصية » لهؤلاء الاجانب ، ستكون افريقيا السينمائية التي هي حرة « بشكل كاذب » قادرة مع ذلك ، ابتداء من الـ 7.500.000 د. ت. / 3.750.000 فرنك من الارباح السنوية ، اما على الحصول سنويا على 3.000 فيلم جديد (بسعر أدنى للاسواق الجهوية) أو على الاقل على 750 فيلم جديد (بسعر متوسط وبالنسبة لافريقيا كلها) ، أو على الاقل 250 فيلم جديد (بسعر أعلى وبالنسبة لافريقيا كلها) ، واما على انتاج ، أو المشاركة في انتاج ما بين 150 الى 200 فيلم مطول في افريقيا ، واما على تشغيل ما بين 30 الى 50 قاعة سينمائية تجارية جديدة ، من النوع الباذخ ، واما على اقامة وتجهيز مركبين كبيرين ومحليين للصناعة والتقنية السينمائية مع مدارس السينما والتلفزيون (وعشرات من المنوحين) .. الخ.

حتى في هذا الافتراض « بفرقنة » النظام الحالي ، فان هذه الامكانات الافريقية في مادة الاقتصاد السينمائي لا تبدو لي اذن ممكنة الاهمال على الاطلاق .

ثانيا : لكن في الحالة (التي هي أكثر شرعية وأحسن قبولا للتبرير) التي لا يكون فيها العامل الاقتصادي الا عنصرا ، من بين تعليلات وأهداف الاقطار الافريقية ، وليس اكثرها أهمية بالضرورة ، والتي ، كنتيجة لذلك لا يكون فيها امتلاك البلدان الافريقية لاسواقها الوطنية في السينما بالتحكم في نظام الاستيراد / التوزيع للافلام ، الا الطريق والوسيلة « لسياسة اصيلة شاملة » للسينما في افريقيا ، فانه يمكن الرجوع الى تجارب افريقية لا تزال في الطريق ، في الجزائر ، وغينيا ، وفولتا العليا (ص 31 ــ 33 ــ وذلك للتاكد من ان هذه « الامكانات الافريقية » ما تزال فيما يتصل بذلك أكثر أهمية وملاءمة لاستقلال اقتصادي حقيقي وفي أقرب الآجال . بالفعل ، في هذا الافتراض الثاني ــ الذي ساعود اليه في الفقرة الاخيرة الموالية متحدثا عن تأميم و « اقامة » البنيات السينمائية ــ فان الافلام الرائجة في افريقيا يمكن أن تتقلص بنفع كبير الى 6 أو 7.000 بدلا من 10.000 وربما أكثر ، التي تروج حاليا .

نتيجة لذلك ، فان الاحتياجات الحقيقية الى الافلام الجديدة المرغوب في الحصول عليها سنويا ستكون من 500 الى 700 فيلم على الاكثر . وستلبي افريقيا 100 ٪ من حاجياتها الخاصة في ظرف سنتين الى ثلاث سنوات تقريبا (6) وايضا ، يمكن لافريقيا سنويا أن تمول ذاتيا انتاج ،

والمشاركة في انتاج 150 الى 200 فيلم مطول جديد ، ابتداء من السنة الثالثة فقط ، التي سيكون فيها هذا الافتراض الثاني قد أصبح الحقيقة الاقتصادية والسياسية للسينما الافريقية . ان هذا سيعني تغطية 20 الى 30 ٪ من حاجات المشاهد الافريقي ، بالافلام « الوطنية » في ظرف 4 الى 5 سنوات تقريبا . هذه هي الحالة الراهنة لبلاد كبلغاريا ، تشيكوسلوفاكيا أو كوبا مثلا ، (لكن هذا سيقودنا فعلا الى أسباب أخرى غير اقتصادية وسأتطرق اليها) .

لنقل اذن ، كنتيجة لهذه النقطة الاولى ، ان السينما في افريقيا ـ وفي المكان الاول القطاع التجاري لاستيراد / توزيع الافلام ـ تؤسس قطاعا اقتصاديا قابلا للاهمال قطعا ، وان هذا القطاع بالطبع قابل للحياة في حد ذاته، حتى في أصغر الاسواق الافريقية (مثال فولتنا العليا ـ ص. 31/33) ، وان القابلية على الحياة هذه لا يمكن أن تقوى بسهولة ، وتتضاعف انتاجيته ، باجراءات التنظيم المحلي الممكنة ... ، وأن مجرد « الاعتبارات الاقتصادية » تشهد كلية لصالح المراجعة الجذرية للبنيات السينمائية القديمة والاستعمارية، حيث يجتذب القطاع الوسيط ـ التوزيع ـ حاليا لنفسه فقط ، أكثر من خمسة ملايير فرنك من افريقيا الى أوربا وأمريكا (عبر باريس)

من المؤكد ، أن هذه البنيات الحالية ـ القابلة للتنازع فيها اقتصاديا والمرفوضة بطريقة صحيحة ـ من وجهات النظر السوسيوثقافية والسياسية ـ ما تزال تترك في افريقيا حوالي الثلثين من « المداخيل الاجمالية » وبعبارة أخرى من نقود الافارقة ، ومن المؤكد أيضا أن جزءا اكثر او اقل اهمية من هذه « المداخيل الاجمالية » تدخل خزائن الدول الافريقية ... لكن أهذه هي الاسباب المعقولة للاستمرار في تزويد الخارج بثلث هذه الحلوى الصغيرة ؟ نعم ، هناك اعتراضات ، واعتراضات مقبولة على ما يبدو ، على هذه الاطروحة (أو على هذا المنطق) .

مثلا : سيقال لي بان هذا الطرح « يستتبع » أن افريقيا ستكون سوقا سينمائيا واحدا (موحدا) في حين أن الواقع الافريقي ، حتى بعد غد ، «مختلف» كلية ... لكنني ساعود أيضا الى المثال « الفولتوي » ... والى افتراضاتي في الفصل الخامس .

مثلا : سيقال لي كذلك بأن هذا « الاجنبي » يمتلك التقنية والتجربة التجارية و « الاطر القادرة » التي لا تملكها لحد الآن أغلب الدول الافريقية .. لكنني اعتقد انني أجبت على ذلك دون قصد (ص. 53) . ساضيف فقط بأن كل هذه الفنية وكل هذه الكفاءة ستكون مكتسبة في أقل من ثلاث سنوات ، وستكلف افريقيا بالتاكيد أقل من محصول سنة واحدة « الثلث المستعمر » الذي ما يزال مستوردا من طرف السينما الافريقية .

2 ـ البواعث الاجتماعية والثقافية :

لكن السينما ، في افريقيا ، ليست فقط واقعا اقتصاديا (7) بالطبع ، انها أكثر من ذلك ، كما يبدو لي ، ظاهرة اجتماعية وثقافية ذات أهمية اولى . يتعلق الامر بالتأكيد هنا بـ « الاسواق » ، بـ « المواد الجاهزة » ، بـ « الاستيراد » بـ « الاستهلاك » و بالتجارة العالمية ، ولقد وضح الطرح السابق ذلك بشكل دقيق وكاف ، لكن الامر هنا يتعلق بمواد « استهلاك » معين ، ومتجاوزة ، جد متميزين . لن نحاول الان ان نكون هنا تعويض النوعية الواضحة للسينما باعتبارها ظاهرة اجتماعية وثقافية قبل كل شيء . لنكتف انتفسه ، بان نجعل أنفسنا ، للتذكر ، الى الصفحات 6 ، 8 من هذه الدراسة (8) ولنضيف فقط بعض الملاحظات العامة التالية ، التي تبدو لنا بمثابة حقائق أولى ، حتى وا ن كان وعي الحكومات العربية والافريقية بالامر لا يبدو دائما بالوضوح نفسه .

أ ـ السينما ظاهرة اجتماعية :

بصرف النظر عن الاذاعة على العموم ، والتلفزة في بعض التكتلات السكنية ذات الكثافة الحضرية (القاهرة ـ ، تونس والساحل التونسي ، الجزائر ، البيضاء / الرباط ، دكار ، لاغوس ، ابيدجان ، كنشاسا ، نيروبي ؛ الخرطوم / أم درمان ...) على الخصوص ، فان السينما بكل تأكيد هي العرض (الفرجة) الذي يستهوي أكبر عدد من الافارقة . ان تأثيرها العميق والدائم على الوعي الفردي ـ خصوصا بين الشبان ـ وتبعا لذلك ، تأثيرها على العقليات والسلوك الفردي ، على الاخلاق الجمعية والنمو الاجتماعي على العموم ، كل هذا ، ـ مما يستحق العديد من الدراسات الشاملة من طرف الافارقة أنفسهم ـ يبدو لي ملموسا وخطيرا بلا ريب . ان الصورة التي ترسلها هذه العروض الى الافريقي والعربي من عالم الغير ومن عالمه هو . تؤسس مسبقا عنصوا هاما بشكل عجيب في وعيه ولا وعيه ، حضورا لحياته اليومية واحالة عليها ، مثقلين خاصة بمحصلات علاقاته مع الغير ، في مجتمعه الخاص كما في بقية العالم. يبدو لي ان العلاقة المباشرة بين « البيداغوجيا الخادعة » لهذه العروض السينمائية وطبيعة ـ أو بالاصح كيفية ـ تطور المواطنين الافارقة ، والمجتمعات الافريقية ، يبدو لي أنها لا تفلت الا من العميان ومن اولئك الذين لهم أعذارهم في الامتناع عن الرؤية .

ليس هذا على الارجح حال الحكومات الافريقية عموما ، حتى وان لم تظهر بعد أغلبيتها الا القليل من « الاهتمام الحيوي » بالظاهرة ، مبقية انشغالها ، حتى الآن ، باهتمامات اجتماعية أخرى ترى اسبقيتها (عن خطا بدون شك) يبقى ، ان كان هناك شك في ذلك ، ان نكتفي بتذكر بعض ردود الفعل العرضية لبعض هذه الحكومات الافريقية (و / أو العربية) فيما يخص

العلاقات « السينما والجنحيات » ، « السينما والنظام العمومي » ، « السينما والعنف أو الاجرام » الخ ... أو يكفي أن نتذكر الفهم المذعور لهؤلاء المسؤولين فيما يخص الامن (!) في هذا القطر الافريقي حيث تطرح ذات يوم مسألة اقفال قاعات السينما التي كانت تصرخ : « ولكن الى أين يصرف الآلاف من مشاهدي السينما ؟ ... »

ب ـ السينما ظاهرة ثقافية :

نتيجة مباشرة للظاهرة السابقة ، تكون السينما بلا ريب « مدرسة الوسط الثالث » الرئيسية في المجتمع الافريقي الحالي . انها تمتزج مباشرة بلغة الناس ، بتصوراتهم ومظاهرهم ، بادراكهم للواقع وبخيالهم ، بطريقتهم في التفكير وبقدراتهم على ردود الفعل ، والابتكار والتأقلم ، وبكلمة واحدة : بثقافتهم ، الى اي حد بالضبط تقوم هذه الافلام الاجنبية ، العارضة لمواقف أجنبية ، المقدمة لشخصيات أجنبية ، المتكلمة لغات أجنبية الناقلة لقيم حضارات أجنبية .. الخ بتأسيس تركيبة معينة (وربما ذات اتجاه واحد ، جزئيا) للثقافات الافريقية اليوم ؟ يستحق هذا بدون شك أن يحلل ويدرس بعناية وبصبر كبير ، من طرف الافارقة . لكن اليس المستعجل أكثر هو أن يتأكد منه على الاقل ، ويوعى به بشكل جدي ، حتى تتاح الحظوظ ـ والوسائل ـ للذهاب ابعد من ذلك ؟

لكن ، أليست السينما أيضا فنا ؟ وباعتبارها كذلك ، اليست هي في افريقيا « زادا » فكريا وروحيا ، منبعا للالهامات الجمالية ومهرسا للقوانين والمستندات المختلفة ، إن لم تكن عادية وبالنسبة لعدد كبير من الافارقة (9) فانها على الاقل شائعة لدى النخبة بما فيه الكفاية ؟ اليست السينما اكثر من ذلك في الطريق الى أن تصبح بالنسبة للافارقة أنفسهم طريقة في التعبير ، ووسيلة للتواصل » بمعنى ا نتصبح شكلا جديدا لفنهم الخاص ، مظهرا جديدا لابداعيتهم الثقافية المتميزة ؟ أليس ذلك على الاقل الشرط الصحيح والشغل الشاغل للسينمائيين (وللعديد من الفنانين ورجال الفكر) الافارقة اليوم ؟

لنقل اذن ، نتيجة لهذه النقطة الثانية ، بان العوائق او الخسائر الكبرى التي تسببها البنيات « المشوهة » الحالية للسينما في افريقيا ـ وعلى الاخص بنيات التوزيع التي يتعلق بها كل شيء في نهاية المطاف ـ للطوائف الوطنية لا تتحدد فقط ، ولا تكون لها الاولوية ، بالمستوى الاقتصادي المشار اليه آنفا ، ما دامت هذه العوائق والخسائر لا يمكن تفاديها على الاطلاق .

يبدو لي أن هذه العوائق والمضار تتحدد أكثر بالمستوى الاجتماعي ـ الثقافي ، ذلك أن السلطات في بلداننا الشابة التي هي في طريق التحرر والتطور تجد نفسها هنا متحداة ان لم تكن معزولة من طرف فعل اجتماعي وثقافي من بين أكثر المصائر المعاصرة للبلدان حتمية . والحالة هذه ان هذا

الفعل الحاسم هو ، بنوع خاص وبكثافة ، ذو أصل اجتماعي ـ ثقافي أجنبي . ان طبيعة تسرب وتحرك الظاهرة ، والاصل الحالي للاغلبية الساحقة من افلامها « الموجهة » والمردود ذو القوة التاريخية الذي تحلل داخله في افريقيا، تقدم كلها البعد الآخر والمقلق للمشاكل التي تثيرها لهذه السلطات المسؤولة .

ها هنا ـ في نظري ـ عمق المشكلة نفسه بالنسبة للاقطار الافريقية (و / أو العربية) : هل يمكنها موضوعيا أن تسمح لنفسها بأن تتحمل بلا مبالاة وبكسل عرضا وفنا بهذه الماهية وبهذا الاصل ؟ هل يمكنها أن تسمح زمنا طويلا بأن تستمر ظاهرة من هذا النوع في الانفلات بشكل خطير من تدخلها المباشر ، الواضح والمصمم ؟ (ولماذا ؟)

يبدو لي ، على كل حال ، ان هذا المشكل الذي ينبغي للافارقة (وللعرب) ان يشغلوا به انفسهم جديا والذي من أجله يلزم أن يبحثوا ويعثروا على « جوابهم الخاص » ما أمكنهم ذلك ، وقبل فوات الاوان ، ذلك انه بالنسبة الينا نحن ايضا ـ مما لا شك فيه ـ أن « جيل الصورة » قد تجاوز العشرين سنة من تسوس الجمجمة ومن العنف ، الاخلاقيين والروحيين المختلفين .

هذه « أسباب » كافية بشكل وافر (وملزمة أكثر من كونها مستعجلة ، في الحقيقة) للاجتهاد والمثابرة في اصلاح البنيات السينمائية حاليا ، في افريقيا .

3 ـ البواعث السياسية :

اتساءل الآن هل كنت على حق حين تركت الى نهاية هذا الاحصاء ، الاسباب السياسية التي تشهد لصالح تقويم بنيات السينما في افريقيا . اكان ذلك بسبب « الاهمية الكبرى » لهذه الاسباب في نظري ، ام كان ذلك ، بالاحرى ، وبواسطة محاولة ماكرة من اللاشعور ، بسبب انه في هذا المستوى بالذات ، تنكشف ، في افريقيا ، اكثر التناقضات غرابة ...

ذلك انه من الطبيعي في نهاية المطاف أن تبدو كل الحكومات الافريقية (والعربية) بدون استثناء ، ممتلكة على الاقل وعيا واقعيا (حقيقيا) بالدور ـ أو التأثير ـ السياسي للسينما ، بما أن الحكومات تبدو دائما مقصودة بذلك باستمرار . انه لمفاجيء اكثر ان يكون اول ـ والوحيد دائما مع الاسف ـ تعبير بين وعمومي لهذا الوعي الذي تملكه ، بالدور السياسي (أو الاجتماعي السياسي) للسينما كان وظل .. الرقابة ! من المؤكد ان البلدان الافريقية على الخصوص ، ليست لديها مجهودات كثيرة تبذل (كنت سأقول ليس الكثير من الجدارة) لتمتلك اولا هذا الوعي ـ الذي ليس سوى انفعالية ودفاع ذاتي دقيق ـ بالدور السياسي للسينما : لقد كانت ترث على العموم رقابة استعمارية مروضة جيدا ، فليس لديها اذن الا أن تتبع ممارسة بهذه السهولة كما بهذا الاطمئنان الماكر ـ ولكن هناك ما هو أكثر ، بالنسبة للوعي الغريب والمتناقض

بالدور السياسي للسينما ، منذ أن وجد سينمائيون أفارقة ومنذ ان بداوا في « انجازهم ــ بل وأحيانا في أن يظهروا للأفارقة ــ أفلاما افريقيــة . هكـذا أعرف بلدا عربيا وافريقيا أنجز مواطنوه ثلاثــة أفــلام ونصــف ، وحظـر النصف باطمئنان صاف بحجة « اللالزوم السياسي » ، في الوقت نفسه الذي يصرح فيه « معزولا مع الاسف » أو « معترفا بتفاهة مصفاة رقابته » بانــه يواجه غزو الافلام الاجنبية ! اكثر من ذلك (أو أفظع من ذلك) بلد افريقـي آخر ، يعلم ذات يوم ، بأن واحدا من رعاياه الموجودين في المنفى قـد أنجـز فيلما « بين بين » لكن تحدثت عنه الصحافة باسهاب ، فبدلا من أن تهتم به حكومة هذا البلد لتهنيء نفسها به عند الاقتضاء ، اهتمت به فعلا ولكن لتغتم به ، ولتسأل عمن جرأ على مساعدة هذا الشخص لانجاز هذا الفيلم وانتهت الى ... عدم الاهتمام به . / لقد وقع فعلا نتيجة الخطا بمنع هذا الفيلم داخل الحدود ان ارتكب خطأ آخر بمنع صاحبه من الاقامة / بالطبع ، لم تتدر هذه الحكومة الافريقية لحد الآن كفاءته (أو قدرته ربما) في محاولة بعث القليل من النظام في العروض السينمائية ذات الاصل الاجنبي ... باسم الوعي نفسه بالدور السياسي الذي تستطيع امتلاكه (تلك العروض) داخل المجتمع الذي يحس بمسؤوليته عنه .

لا . ان الاسباب السياسية لاصلاح جذري للبنيات السينمائية في افريقيا لا ينبغي قطعا أن تفلت من حكومات البلدان الافريقية بالشكل الذي نتصوره بدءا من لامبالاتها الواضحة حتى الآن . لقد كانت هناك بالطبع في نظرهم على الاقل أسبقيات أخرى ، هذا كل ما في الامر . لا اعتقد انه يجب علي اذن ان ألح اكثر على هذه البواعث ذات الطابع السياسي .

ينبغي أن أقول هنا ، أن السبب الحقيقي الذي املى على ان انتهي بهذه البواعث ، بالضبط ، ليس سببا تاكتيكيا ، لكنه بكـل بساطـة ، واقعـي ، ذلك أن كل « أسباب » العالم يمكن ان تتحد وتتضافر حتما في اتجاه الضرورة نفسها لاصلاح البنيات ... السياسية ، الاجتماعية ، الثقافية السياسية ، الخ ... وهنا فان بنيات الاستيراد / التوزيع للافلام بافريقيا مثلا ، ستكون دائما ، ولن تكون أبدا الا ، اسبابا سياسية هي التي ستحدث الاصلاح اللازم.. (باسم كل « الاسباب الاخرى » طبعا) . ذلك أن المشكل في النهاية سياسي أصلا ، وكل تعديل للبنيات السينمائية الحالية ، كيفما كان الاتجاه والاقتصاد والحجم والتطرف ، سيستتبع بالضرورة رأيا سياسيا سابقا ، سيحدد على كل المستويات ، جوهر الاصلاح ، وكل نتائجه المحتملة .

وعلى الجملة ، هنا كما في موضع آخر ، فان السؤال هـو ، بالنسبة للاقطار الافريقية « هل ستقرر مصيرها ذاتيا أم لا » .

أكيد ، أن واجبي ــ باعتباري غير حاكم ولا مسؤول في أي من الاقطار الافريقية ــ هو أن أقول بكل وضوح ، في الوقت الذي أراه ، ان « نعم . يجب تقرير المصير ذاتيا كذلك على مستوى السينما . بل انه الوقت لذلــك » ، لكن اطمئناني الحقيقي بالطبع يكمن في معرفتي بأن هذا التقرير الذاتي ممكن على الوجه الاكمل وبان تحقيقه ، حتى من طرف افريقيا كلها ، سيجلب « لنا » بالتأكيد خيرا عميما ، لكنه لن يعرض اطلاقا توازن العالم الى الخطــر كمــا يقــال .

الطاهــر الشريعــة
مقتطف من « شاشات للخصب »

هــوامــش :

1) احدى وثائق اليونسكو ــ اعطت سنة 1972 رقم 2600 قاعة نشيطة في افريقيا

2) محصل عموما بالمقاولة ، تستمر الحقوق من خمسة الى عشرة أعوام ، تعرض الافلام اذن على الشاشات الافريقية خلال خمسة أعوام كحد أدنى ، بالنسبة لافريقيا ، تستهلك الحقوق وكذا نفقات التوزيع في أقل من ثلاثة أعوام في المعدل .

3) هذا المقدار غير منظم ، بالطبع، يتوقف ذلك على السنوات ، وعلى الاحوال الاقتصادية والسياسية، الخ ... يحدد أحيانا تحصيل حقوق الافلام القديمة التي نالت اقبالا شعبيا بدل امتلاكها من جديد ، الخ ... اذ لا يتبقى المحصول في ذلك على أكثر من 1000 فيلم يدخل افريقيا مجددا كل سنة بالنسبة لاكثر من 10.000 فيلم يستمر عرضه

4) ان تاميم السينما في بعض الاقطار الافريقية (الجزائر ، غينيا ...) ومجهود بعض شركات التوزيع الوطنية يؤديان الى ان 75 ٪ فقط من هذه التوظيفات ، تضطلع بها حاليا تروستات اجنبية خاصة ، أي 1.350.000 دينار تونسي 675.000.000 ف. فرنسي .

5) الاستثمارات « المكونة » الاساسية موجودة بالطبع خارج افريقيا حيث الثروات الفرانكو اوروبية مكدسة من طرف كوماسيكو Comacico وسيكما CECMA ، مثلا في انتاج الافلام، في الاستديوهات (فيكتورين ب نيس) في العقار ، الخ ...

6) ان لم يكن على مستوى كل افريقيا ــ حيث لا تترك الاحتمالات السياسية املا في ذلك ــ فعلى الاقل ، في كل منطقة سياسية اقتصادية افريقية كبرى ، مجهزة بما بين 250 الى 300 قاعة ، حيث ستكون البنيات قد اصلحت في اتجاه هذه الفرضية الثانية .

7) الحقيقة ، انها لم تكن كذلك الا لدى تجار « المستهلمات » péllicules ــ من كبار الاجانب أو صغار المواطنين ــ المشغولين فقط بمظاهر الاشياء هذه والمهتمين باقناع الناس بها . ولدى وكلاء خزانة الدولة ، في افريقيا .

8) من أجل المزيد من المعلومات ، تحسن العودة الى دراستنا « القيمة الثقافية للسينما في المجتمع العربي المعاصر » لليونسكو ــ مونتريال ــ 1968 ، وعلى الخصوص دراسة الدكتور محمد ديوب « السينما » جامعة باريس 2 ــ 1974 .

4) اكثر من ذلك من جهة اخرى ، بسبب الفقر الذاتي لاغلب الافلام التي لا تقدم الا بالطابــع النخبوي للعروض السينمائية على العمــوم .

السينما التجارية : قراءة سيميولوجية

محمد عقا

تحديد الموضوع

تم اختيار صيغة : « الفيلم التجاري » بدافع كبير الى التحديد ، بمعنى أن هذه الصيغة تطرح جانبا كل الانواع الاخرى للأفلام التي لن تدخل في حديثنا، والتي تتطلب دراسة مستقلة بذاتها . فنفكر على سبيل المثال في الافلام المسماة علمية ، والموزعة على الجمعيات الثقافية ...

لكي نحدد حقلنا أكثر سنحذف من بين الافلام الموزعة على القطاع التجاري ، الافلام الوثائقية ، وأفلام الاشهار ، للاحتفاظ فقط بالافلام المعروضة في قاعات العرض العمومية بالمغرب .

ان صيغة « الفيلم التجاري » لا تتضمن بالنسبة لنا حكما تقييميا ، فيما يخص جودة هذه الافلام ، في الوقت الذي يمكن للايديولوجيا أن تعبر عن نفسها في الافلام ذات « القيمة الفنية العالية » كما في أفلام المسلسلات .

المقياس الذي بدا لنا أنه يبرر هذا الاختيار هو مقياس احصائي ، بمعنى أنه في الحالة الراهنة يحدث أن يكون الفيلم السردي أكثر « استهلاكا » ، لانه أكثر استيعابا من طرف الجمهور العريض من المتفرجين . بهذا المعنى يشكل بالنسبة لنا أحد الأمكنة المفضلة للاستطلاع الايديولوجي .

تقديم :

ان نقاد السينما بالمغرب مجمعون على اعتبار لجنة الرقابة ، بصفتها الهيأة التي تشكل أحد الحواجز الرئيسية لنمو حقيقي لمستوى « العروض » المقدمة في قاعات العرض العمومية . الى جانب هذا طبعا ، يؤكدون على مشكل توزيع الافلام ، المتميز باحتكار الشركات الكبرى الامريكية والفرنسية له ، وبالتناوب مع موزعين ومستثمرين وطنيين ، لا تهمهم جودة الانتاجات بقدر ما يهمهم ما يمكن جنيه على مستوى المداخيل . على ضوء هذا الواقع يوجد السوق مكتسحا بالمنتوجات الثانوية (المغربية والشرقية) للانتاج الهوليودي. هذا الواقع يؤكده شبه انعدام بنية سينمائية وطنية ، ناتجة بدورها عن غياب سياسة ثقافية موجهة على نحو آخر .

باختصار تطرح الوضعية السينمائية اشكالا . الا أن قصدنا ليس هو تعداد الاسباب العميقة ، بل الوصول فقط الى وصف الرقابة السياسية بوصفها ظاهرة عارضة ، بمعنى ظاهرة سطحية . فرضيتنا هي أن هناك أشكالا أخرى من الرقابة لا تقل أهمية قبل أن تتدخل هذه الاخيرة (الرقابة السياسية). وأن وجود هذه الاشكال لوحدها يتضمن التوجيه للمؤسسة السينمائية نحو فهم محدد للعروض السينمائية . فرضيتنا ، وهي فرضية « كريستيان ميز » Christian Metz ، تسلم كذلك فعلا بوجود ثلاثة نماذج من الرقابة ، تتراتب على مستويين : مستوى المؤسسات المشتمل على الرقابة السياسية والرقابة الاقتصادية ، ومستوى الرقابة الايديولوجية الذي يتدخل قبل التصوير : « بالنسبة للمستوى الدقيق الذي تتدخل فيه على طول العملية التي تقود الى فكرة الفيلم ، هذه الرقابات الثلاث تنتظم على شكل طابق «طبيعي» ومقيد بدقة أكثر : الرقابة السياسية تبتر التوزيع ، الرقابة الاقتصادية تبتر الانتاج ، والرقابة الايديولوجية تبتر الابداع » .

الرقابة السياسية تبتر التوزيع في الوقت الذي تحد من امكانية الاختيار المقترح (أو المفروض) على « المستهلك » . وذلك باللجوء الى طمس كل ما لا يتماشى ومصالح الطبقة التي تعتبر هي ممثلا لها .

الرقابة الاقتصادية تبتر الانتاج في الوقت الذي تتضمن رقابة ـ ذاتية على الانتاج باسم متطلبات المردودية .

أخيراً الرقابة الايديولوجية ، وفي هذا النطاق يشير « كريستيان ميز » : « ليس من النادر أن هذه الاخيرة لوحدها تنجح بنسبة مهمة في القضاء على عدد مهم من الشاشات السينمائية ، عدد من الاشخاص ، وطرق معينة لمعالجة ذوات هؤلاء الاشخاص ، والتي لم تستطع رقابات المؤسسات أن تقمعها » .

يكمن هذا الواقع في كون المخرجين في غالبيتهم العظمى يظلون متشبثين بالمعايير المستلبة للمؤسسات . هذه الاشياء كلها ترجعنا الى نتيجة ، وهي أن الاشرطة ، حتى وان كانت تمر عبر المحور التجاري ، فهي مسجلة مسبقا في فضاء ايديولوجي ، يتوافق ومصالح أولئك الذين يتيحون توزيعها .

سنحاول في هذا العمل ـ انطلاقا من موقف سينمائي ـ وضع الايديولوجيا في الاطار الأكثر دقة للخطاب الفيلمي .

« المبدأ الوحيد الناجح ، والقادر حاليا على تعريف سيميائية الفيلم (...) هي ارادة معالجة الافلام كنصوص، كوحدات للخطاب، بالاصرار في هذا الاتجاه قصد البحث عن مختلف الانساق (سواء أكانت قوانين أم لا) التي تجيء لاخبار هذه النصوص والتفسير الذاتي ضمنها » .

ولكي نتحدث بعبارات « كريستيان ميز » يمكننا القول بأن الايديولوجيا لها ارتباط بـ « القوانين » الفيلمية اللا ـ سينمائية ، بما أنه يمكنها التعبير

عن نفسها في لغات أخرى (الادب ، المسرح .. الخ) دون أن تكون خاصة بأية واحدة منها . يترتب على هذا أن النسق الفيلمي يمكن أن يصبح فعلا :

ـ المكان الذي يقع فيه جمع القوانين السينمائية بنوع خاص ، والتي تكون ما أسماه السيميائي الفرنسي « اللغة السينمائية » .

ـ القوانين الفيلمية اللاسينمائية والتي تشكل الايديولوجيا جزء منها . يصبح الخطاب الفيلمي اذن هو التجلي ـ أو لنقل بدقة أكثر التحيين المزدوج أو المختلط لهذين النوعين من القانون قبل تدخل أي تحليل . ومن جهتنا ، سنحاول النظر في مختلف أشكال نشاط القوانين الايديولوجية داخل الفيلم الخيالي بصفته خطابا . وهذا ما سيشكل موضوع القسم الثاني من هذا العمل ، وقبل الوصول الى هذه المرحلة ارتأينا من الافضل « معالجة مفهوم الايديولوجيا كما يتصوره « لوي التوسير » في اطار المادية التاريخية ، وفي نفس الاثناء سنحاول موضعة السينما بصفتها مؤسسة في اطار ما يسميه « التوسير » : « الاجهزة الايديولوجية للدولة » .

بعد ذلك سنستعمل النموذج (المجرد) « للقانون الفرعي الايديولوجي » المقترح من طرف أومبرطو ايكو ، فمن جهة لكي ننظر ابتداء من أية لحظة يمكن للسيميولوجيا أن تهتم بالظاهرة الايديولوجية ، مما سيتيح لنا من جهة أخرى طرح اشكالية لسيميولوجيا اقتصرت والى وقت قريب على تصور الايديولوجيا بطريقة حصرية الى حد ما . وهذا ما سيشكل موضوع القسم الاول من هذا العمل .

القسم الاول :

من الصعب في الواقع الحديث عن قانون أيديولوجي دون تعريف ما هي الايديولوجيا . بالنسبة لـ « التوسير » : « الايديولوجيا هي تصور لعلاقة الافراد (الخيالية) بوضعية وجودهم الحقيقة . (1) » .

ودون الدخول في التفاصيل سنقتصر على القو لبان الافراد لا يتصورون في الايديولوجيا أوضاعهم الحقيقية ، بل علاقات خيالية في مكان علاقات الانتاج الحقيقية التي تتحكم فيهم ، بمعنى أن الافراد بتعرفهم على ذواتهم في العلاقات الخيالية المصورة لهم في الايديولوجيا ، يجهلون في نفس الوقت المكان الصحيح المخصص لهم في مسلسل الانتاج الملموس . لن نتسرع في القول بان الايديولوجيا في هذه الحالة هي وعي زائف . يتضمن هذا القول بأنه في الامكان معارضة الوعي السابق « بوعي حقيقي » . لكن فقط وتبعا لـ « التوسير » ، فان نشاط الايديولوجيا متضمن في هذا الفسخ اللا واعي لدى الافراد ما بين عملية الانتاج وعلاقات الانتاج وبان وظيفته ترجع الى اعادة انتاج علاقات الانتاج هذه : « نعتقد أنه انطلاقا من اعادة الانتاج ، من الممكن والضروري التفكير فيما يميز الاساسي في الوجود المادي وطبيعة البنية الفوقية » (2)

سنفهم أكثر فأكثر أهمية اعادة الانتاج هذه ، عندما ندرك أن كل تشكيلة اجتماعية ، في الوقت الذي تنتج فهي مضطرة ، كي تستمر في الانتاج، من اعادة انتاج ـ من جهة وسائل الانتاج التي تشتمل في نفس الوقت على القوى المنتجة ، والوسائل المادية (المواد الاولية ـ الآلات الخ) ومن جهة أخرى علاقات الانتاج المتواجدة ، المترتبة ذاتها عن المسلسل الايديولجي ، بمعنى أنها مؤسسة على علاقات خيالية حيث تطرح ضرورة إعادة انتاجها بدورها ، وباستمرار ، حتى يستمر مسلسل الانتاج دائما وعلى هذه الطريقة في اتجاه علاقات الانتاج التي هي في آخر تحليل علاقات استغلال .

ولتكون اعادة الانتاج هذه ممكنة ، تفترض الوجود المادي للأيديولوجيا ضمن أجهزة محددة ، بمعنى ما يسميه « التوسير » الاجهزة الايديولوجية للدولة » (3) نقصد بـ « الاجهزة الايديولوجية للدولة » عددا معينا من الحقائق التي تتقدم الى الملاحظ الفوري تحت شكل مؤسسات متميزة ومتخصصة » (4) وضمن قائمة « الاجهزة الايديولوجية للدولة » التي اقترحها « التوسير » حيث أشار الى طابعها المؤقت ـ نحتفظ ـ حاليا فقط « بالاجهزة الايديولوجية للدولة » . على مستوى الاعلام ، هذا في الوقت الذي ترد فيها السينما ضمن مختلف الانشطة التي تشكل الاعلام ، وبالاضافة الى هذا فالسينما التجارية بالمغرب ملحقة وبكيفية تشريعية بوزارة الاعلام . ولكن ، أمام التجذر العميق للسينما بصفتها مؤسسة اجتماعية ، ألا يمكننا الحديث عن جهاز أيديولوجي للدولة ، كجهاز سينماتوغرافي ؟

اذا رجعنا الى هذا الوجود المادي للايديولوجيا المشار له أعلاه يمكننا ملاحظة بأنه في حالة السينما ليس لها فقط كوظيفة اعادة انتاج علاقات الانتاج الشمولية ، بل انها تضمن أيضا اعادة الانتاج التحتي للمؤسسة (وهذه ليست حالة التلفزيون مثلا) نوضح : الوجود المادي للايديولوجيا ضمن الجهاز الايديولوجي السينماتوغرافي للدولة (اذا كان ممكنا الاشارة بهذه الطريقة وهذه التسمية للمؤسسة السينمائية) يظهر من خلال ممارسات مصوبة . يتعلق الامر (بصفة عامة) باختيار المتفرج لهذا الشريط أو ذلك ، من بين الاشرطة الموجودة في « سوق » العروض السينمائية ، بشراء ورقة للدخول التي تمنحه مكانته بصفته ذات ـ متفرجة ـ لفيلم أو « لخيال » الخ .. وفي هذا الاطار ستمارس وظيفة التعرف الايديولوجي (الايديولوجي بالمعنى الدقيق) الخ ... نوضح مرة أخرى : في الوقت الذي تهدف فيه كل مؤسسة سينمائية الى اقامة « علاقة الموضوع الجيد » (5) ما بين الشريط والمتفرج ، بتسهيل مسلسل التقمص الاسقاطي ، تخلق هذه العلاقة لدى هذا الاخير رغبة ـ مشاهدة ـ شريط ، اذ بانتقاء حيازة تذكرة الدخول تشترك على هذا النمط في تحقيق أفلام جديدة ، وتضمن في نفس الوقت اعادة انتاج ظروف وعلاقات الانتاج .

نصادف اذن في الطرف الآخر الوجود المادي للأيديولوجيا بصفتها مكونة للمؤسسة السينمائية بنفس المقدار الذي توجد نفسها مكونة بواسطتها . هذا الوجود المادي مرتبط بتسمية الافراد الملموسين بصفتهم ذواتا (هنا الجمهور) والذي هو فعلا خصوصية كل أيديولوجية . حيث أنه باقامتنا لعلاقات خيالية . ـ (هنا علاقة المتفرجين (س) بشريط (ص) هي علاقة التعرف) ـ محل الظروف الواقعية للوجود (المكانة الحقيقية التي يمثلها هؤلاء المتفرجون في النظام الاجتماعي) فانها تشكلهم كذوات : (...) كل فرد يملك « وعيا » ويعتقد في الافكار التي يلهمها اياه « وعيه » ويقبلها طواعية عليه أن يتحرك حسب أفكاره ، عليه اذن ، ضمن اعمال معينة تسجيل ممارسته المادية ، وافكاره الخاصة ، بصفته ذاتا حرة » . ألتوسير (6) .

هذا ما يؤسس في نظرنا الاهمية البالغة القصوى للجهاز الايديولجي للدولة (الجهاز التشريعي) والذي يرى أن الفرد بصفة قانونية ممتلك « لحقوق » و « واجبات » . ومن الواجب عليه تصويب ممارسته حسب ما يوحي له به القانون (قلقون الطبقة المهيمنة) . ومن جهة أخرى ، يجب التذكير بأن مختلف الاجهزة الايديولوجية للدولة مؤمنة عن طريق تبعيتها لايديولوجية الطبقة المهيمنة .

نقطة أخيرة قبل أن ننهي حديثنا عن الاجهزة الايديولوجية للدولة : يوضح « ألتوسير » بأن هذه الاجهزة بالرغم من اشتغالها بنوع من الهيمنة لصالح الايديولوجيا ، فانها تلتجيء بطريقة ثانوية الى القمع في شكله المادي أو العنيف . هذا ما يمكن أن يفسر وجود العديد من الرقابات التي تتراتب على طول المؤسسة السينيماتوغرافية.

والآن بعد أن حاولنا تقديم تعريف عام للايديولوجيا ، وبعد أن حددنا السينما في اطارها العام كمؤسسة ، سنرى الى أي حد يمكن للسيميائية كطريقة للتناول الشمولي التعرف على الظاهرة الايديولوجية . لهذه الغاية سنعالج اقتراحات السيميائي الايطالي « أو مبيرتو ايكو » التي ستفيدنا ، نظرا لكونها أرضية لمعالجة الميدان الاكثر تحديدا : الخطاب الفيلمي .

انطلاقا من عنصر تعريف الايديولوجيا من طرف ماركس ، أي كوعي زائف ، ناتج عن عملية التمويه التنظري لعلاقات الانتاج الملموسة يخرج اومبرتو ايكو بخلاصة هي أن : « الايديولوجية في هذه الرسالة المنطلقة من وصف واقعي ، تحاول تبرير صحتها النظرية المعتقد فيها تدريجيا من طرف المجتمع بصفتها عنصرا لقانون معين » (7) .

وهكذا فان السيميائية ، في نظر « ايكو » ، لا يمكنها التعرف على الانساق الدلالية الناتجة عن ظروف مادية محددة الا في الوقت الذي « تصبح فيه تجربة هذه الظروف قانونا » (8) .

ويجب أيضا تعيين الاتجاه الذي يطابق تشكل الانساق الدلالية نموذجا من التعرف الايديولوجي . لهذه الغاية حاول السيميائي الايطالي صياغة نموذج بسيط لقانون فرعي أيديولوجي يمكننا تلخيصه على النحو التالي :

لنتصور وعاء يخضع محتواه لقوة معينة : فالرسالة / ززز / باشارتها الى : « درجة عالية من الحرارة والضغط » يمكنها أن تفرز مفهومين متعارضين: « الراحة » و « الخطر » ، لهذا فاختيار هذه الطريقة أو تلك تحدده عوامل مختلفة على مستوى نفعي ، بمعنى حسب موقفنا الاختياري ، اما الحصول على أكبر قدر من الحرارة بالرغم من التعرض للخطر أو الاكتفاء بحد أدنى من الحرارة عوض التعرض لخطر انفجار الوعاء . وبمجرد ما يمزج مجموع هذه التقديرات في الكفاءة الجماعية ، فانه في نفس اللحظة ينظمها دلاليا ، ويعطي أصلا لشبكة مفاهيمية يطرح قانونها الفرعي الاول : / الطاقة = « الانتاجية القصوى » ـ الثاني : / الانتاجية القصوى / = « الفائدة القصوى للمجتمع » ـ والقانون الفرعي الاخير يطرح : / الفائدة القصوى للمجتمع / = « تبرير الخطر » ـ قانون فرعي آخر يمكن طرحه : / احترام الامن الفردي /ا = « القضاء على كل خطر » .

من جهة أخرى اذا افترضنا مثلا بان الرسالة / ززز / باشارتها الى « درجة قصوى من الحرارة والضغط » هي دائما وبطريقة أوتوماتيكية مرتبطة بمفهوم : « الراحة » سنجد انفسنا أمام : ترابط سكوني ما بين الرسالة / ززز / (التي تصبح على هذا النحو هزة بلاغية.) وفكرة الراحة. (...) استعمال هذا المفهوم الاول المتفائل عوض الثاني (= الخطر) الذي يعتبر ممكنا يعطي للرسالة وظيفة ايديولوجية ساكنة . فالرسالة بدورها أصبحت أداة أيديولوجية، تغطي باقي العلاقات. هنا نجد الايديولوجيا كوعي مزيف (9)

في هذا المعنى نلمس انساق الانتظار الايديولوجية للمتلقين . فعوض أن تعري مختلف العلاقات التي تقام ما بين هذه الرسالة الخاصة ومختلف الانساق الدلالية التي لا تحتفظ سوى بنسق واحد وتكسب في نفس الوقت وظيفة تغميضية .

لهذا السبب يصادر « أومبيرتو ايكو » على ضرورة نشاط ما بعد دلائلي تكون له مهمة ابراز زيف الوحدة الوهمية المقامة ما بين استعمال بلاغي متفجر ، وأحد الانساق (واحد منها فقط) السيميائية المعزولة اصطناعيا عن اطارها العام ، أي اطار كل الانساق السيميائية . (IO)

يرجعنا هذا الى القول بان على المحاولة الدلالية أن نحدد لها كغاية شرح العلاقة ما بين استعمال محدد للرسالة ، ونسق سيميائي خاص بها .

من كل هذا يتبين أن الايديولوجيا ينظر لها في مختلف المعاني :

ـ تطابق تصور العالم « يشارك فيه عدد كبير من الاشخاص . والى حد ما

المجتمع بأكمله » . ـ تقتضي انساقا أيديولوجية للترقب ، بمعنى الاستعدادات الايديولوجية للمتلقي ، والتي لها وظيفة استنتاج ـ انطلاقا من بنية دالة ـ بعض الانساق السيميائية فقط ، ويجب أن يتم الامر بطريقة انتقائية . هذا ما حدا بـ « أومبيرتو ايكو » الى التركيز على ضرورة مواجهة هذه الانساق بمحاولة تهدف الى ازالة الزيف التي تكون من مهامها تسليم « رسائل اخبارية » (هذه الاخيرة يتم تعريفها على أساس أن لها وظيفة مرجعية فقط) . وكذلك التحليل الدلالي بكشفه لنا عن ممارسة الرسائل الاخبارية ، كما يكشف في نفس الوقت عن : الحركة المستمرة التي عن طريقها يشكل الخبر أبعاد القوانين والايديولوجيات من جديد ، وذلك بترجمة ذاته في قانون جديد وفي أيديولوجية جديدة » (11)

الى حدود هذه النقطة من التحليل ، نعتقد أنه من الضروري استخدام بعض نقاط النموذج المستعمل من طرف « ايكو » وبعض الخلاصات التي استنتجها .

علاوة على المظهر العام للنموذج المقترح ، يمكننا أن نعترض على صاحبه ، كونه اختار (وا ن على سبيل المثال فقط) نموذجا محددا (مأخوذا من السيبرنطيقا) عرض نموذج آخر ، هذا الى حد أنه ليس يقينا بأن رسالة من نوع / ززز / هي محض رسالة تأشيرية ، يمكن أن يتولد عنها مفهومان مختلفان ، وبالاحرى ، اذا كان من عمل آلة معينة ، التي تشتغل هنا كموجه للرسالة ، هكذا ، حتى وان افترضنا لهذه الرسالة وجود متلقين آخرين (= آلة أخرى مثلا ـ عامل متخصص ـ أو جماعة من التقنيين) تكون لهم مهمة أو وظيفة فك رموز هذه الرسالة ـ سيصعب علينا في كل هذا التمييز بين جانب الايديولوجيا والاشارات البسيطة بل وأكثر من هذا : يمكننا الذهاب في هذه الحالة الى حد الشك في وجود هذه الاشارات (أو العلامات) .

أما المشكل الآخر الذي يطرح نفسه فانه يتعلق بالرسائل الاخبارية التي سيكون لها ، حسب السيميائي الايطالي بعد مرجعي محض : بهذا المعنى لا نستطيع بعد تمييزها عن الرسائل من نوع / ززز / التي هي بدورها ، وفي الاصل ، محض رسائل اخبارية .

اذن ، من الصعب القول بأنها تعني ضرورة : « اعادة تشكيل أبعاد الترقبات الايديولوجية المرتبطة بالمتلقين الفعليين للرسائل السابقة ، حيث أن هذا يرجع الى القول بأن الرسائل ، منظورا لها في ذاتها ، وعلى مستوى الاشارة ، هي محايدة وخالية من كل أيديولوجية .

وبأن هذه الاخيرة لا تظهر الا لان هذه الرسائل يجب أن تفهم من طرف الكفاءة الجماعية . هذا ما حدا « بأومبيرتو ايكو » الى تقديم الخلاصة التالية وهي أن الرسائل الاخبارية تترجم بدورها الى أيديولوجية جديدة .

هكذا يبقى المشكل مطروحا ، وسيبقى كذلك ـ الا مـا استمررنـا في الاعتماد على المفاهيم وحدها للبحث الايديولوجية وألححنا على اعتبار الاشارة كمستوى محايد ، وطبيعي للخ ...

بالفعل اعتقدت سلالة بكاملها من السيميائيين في ايجاد حل للمعارضة القائمة ما بين : المفهوم / الاشارة ، ومعجزة لوضع « خط فاصل » بين ما هو أيديولوجي ولا ايديولوجي .

كنا مضطرين اذن للقيام بهذه الجولة للوصول الى فرضية : فيما يخص المجال الفيلمي تبرز الايديولوجيا على مستوى المفهوم ، وكذلك على مستوى الاشارة ، وليست مرتبطة بصفة خاصة بالمفهوم . يمكننا على أكثر تقديـر وضع تراتبية حسب الاهمية . وذلك فيما يخص الشكل الذي تأخذه علـى صعيد المفهوم وكذلك على صعيد الاشارة ، من أجل هذا يجب التسليم بوجود شكل مزدوج للأيديولوجيا .

القـســـم الـثـــانـي

قبل تقديم تعريف نظري للشكل المزدوج للأيديولوجيا كما أنتجتهـا المادية الجدلية ، سنرى أولا ، وبشكل مختصر العلاقات التي تقام داخـل النص الفيلمي ، ما بين دلالة الاشارة والمفهوم .

اكيد انه اذا ما سلمنا بوجود الايديولوجيا وان على مستـوى الاشارة (بالإضافة الى تواجدها على مستوى المفهوم) فان الامر سيبدو مثيرا في ميدان تتموضع فيه الدلالة دفعة واحدة تحت غطاء التشابه . بمعنـى تحت غطـاء الارسال الميكانيكي المزدوج لشريط ـ الصورة ولشريط ـ الصوت . وهكذا فان الاشارة ، الناتجة انطلاقا من التشابه ، عليها مبدئيا الحد من حظ العوامل الدخيلة . خاصة أنه ليس هناك تشويه حقيقي للموضوع المصور ، بل هناك مجرد تحريف ثانوي ، ادراكي محض هذا على خلاف الكتابة او الموسيقـى كمثال من بين باقي اللغات .

والحال أن ما يتمفصل مع المغامرة السينمائية ـ يعني التشابه الذي من المفروض ان ينتج لقطة تاشيرية فقط ، يشكل قبليا النقطـة النهائيـة لمغامرات ثقافية أخـرى .

هكذا يعدد « كريستيان ميز » من بين القوانين الخارج ـ سينمائيـة التي تدخل في صميم التشابـه :

1 / الادراك نفسه (أنساق بناء فضاء ـ « الاشكال » و « الاعمـاق » الخ ...) خاصة وأنه شكل في وقت سابق نسق مضمون فهم متغير حسب « الثقافات » ـ :

2 / التعرف والتحقق من المواضيع المرئية أو الصوتية التي تظهر على الشاشة بمعنى القدرة (هذه القدرة بدورها قدرة ثقافية ومتعلمة) على الاستعمال

الجيد للوازم التاشير التي يقدمها الفيلـم .

3 / مجموع « الرمزيات » والمفاهيم، لمستويات مختلفة مرتبطة بمواضع (بعلاقات المواضيع) خارج الافلام ، بمعنى داخل الثقافة .

4 / مجموع البنيات السردية الكبرى الرائجة خارج الافلام (لكن داخلها أيضا) وضمن كل ثقافــة .

5 / أخيرا ، وعلى نحو دقيق مجموع الانساق السينماتوغرافية التـي تعمل على تنظيم في شكل خطاب من نوع خاص ـ لمختلف العناصر المقدمة للمتفرج من لدن الاجهزة الاربعة السابقة . (12)

وخاصية هذه القوانين أيضا هي أنها مقدمة من طرف المتفرج على أنها جزء من التعرف المرئي ، والسمعي « العادي » جـدا و « الطبيعـي » جــدا . وأمام ما يمكن أن يقدم ظاهريا الغياب الكلي للصدفة في مجـال السينمـا ، يوجد مع ذلك هامش للصدفة يمكننا نعته بالايديولوجي . « (...) الطابـع الميكانيكي للعملية الفيلمية القاعدية (الارسال المزدوج للصورة والصوت) له كنتيجة ادخال تصاميم دلالية ، على المنتوج النهائي ، حيث تبقى بنيتها الداخلية لا ـ فيلمية ، وتخضع لنماذج ثقافية بشكل واسع » . (13)

تثبت هذه القوانين وجود الايديولوجيا على كل مستويات الفيلم مثـل الاختيار الذي يجريه المخرج للزاوية التي تسمح له بتسآل هذا الموضوع أو ذلك ، والذي له علاقة بالفيلم . وقد نعت « كريستيان ميز » هذه العملية بـ « طريقة التصوير » . واعتقد « ميز » بعد قراءته لنصوص « يالمسليف » أنه اكتشف تعريفين للمفهوم . الاول مفاده أن المفهوم ليس له دال خاص . لان الدال مشكل على مستوى الاشارة . فهذا التصور الاخير للمفهوم تم استعماله برواج من طرف الكثير من السيميائيين : فقد أفرز لدى « بـارط » الخطاطـة « المشهورة » أي « الرسم بواسطة التكديس » :

تصميم المفهوم	دال	مدلول
تصميم الاشارة	مدلول دال	

اما التعريف الثاني فيسلم فيما يخص بوجود دال خاص بمستوى الفهم.

ان المدلول على مستوى الاشارة يمكن أن يطابق العديد من الدالات على نفس المستوى . في حين أن المدلول على مستوى المفهوم لا يحتمل سـوى عاملا واحدا من كل الدالات المقدمة من طرف الاشارة . وعلى هذا النحو نصل الى ادراك أن الدال على مستوى المفهوم ، كتقطيع لنص الاشارة ، وانتقـاء لدال واحد ، يمكن أن يطابقه ـ على نحو ما ـ دال خاص به .

هذه العملية تشبه في مجال السينما « طريقة التصوير » السينمائي المتحدث عنه أعلاه كي نجسد أهمية : « طريقة التصوير » السينمائي التي تحدث عنها « كريستيان ميز » ؟

يمكننا أن نلاحظ ، في أفلام « الرعب » مثلا : « منزل الشيطان » : القط الذي يلعب الدور الرئيسي على طول الفيلم ، حيث يسبق ظهوره دائما . الظهور الشيطاني الذي يجسد الشيطان بطريقة مجازية . هذا الواقع يشدد عليه اختيار المخرج للون (اللون الاسود) وحجمه (الكبير) بالاضافة الى لحظات ظهوره التي تظهره كل مرة في وقفة عدوانية . هذه الصفات الثلاث (اللون ، الحجم ، الوقفة) تساعد على اضفاء مفهومية الرعب المميزة لهذا الشريط . هذه الوظيفة، كما نلاحظ ، لا يمكنها أن تؤدي من طرف أي قط (عادي) ، حتى وان كان على وجه التقريب أسود وذا حجم كبير . ان ما يهم هي طريقة تصويره السينمائي، التي هي دائما مرتبطة بوقفته العدوانية وبالمظهر المفاجيء لظهوره ، الذي يتجاوز من بعيد رشاقته . وبهذا المعنى فان كل « طريقة للتصوير » السينمائي تشكل فعلا : دالا على مستوى المفهوم مطابقا لـ : لمدلول على مستوى المفهوم يتطابق في هذا الواضح مع الخوف .

يتضح اذن أن الايديولوجيا تشتغل على مستوى الاشارة (مما يتيح لنا أكثر منحها وظيفة محايدة لاعادة انتاج الواقع) وعلى مستوى المفهوم . وكما يقول ميشيل كولان فان « الفيلم كنص لا يشرح فحسب المفهوم الايديولوجي لمخرج ما أو طبقة اجتماعية ، ولكنه يؤشر للمواضع الفيلمية ، حسب أيديولوجية ضمنية للعمل الفيلمي » (14) .

وهكذا نسلم ، تبعا لكولان ، بأن الاشارة ، بصفتها مجموعة من القوانين ، تتيح التعرف على المواضيع ، وتنتج شكلا أوليا للأيديولوجيا ، وبأن المفهوم ، بصفته مجموعة من القوانين الرابطة للمواضيع فيما بينها ، ينتج شكلا ثانيا للأيديولوجيا .

تعريف نظري للشكل المزدوج للأيديولوجيا

يضاف الى هذا ، فضلا عن السابق أننا استنتجنا مع « التوسير » بأن على كل تشكيلة اجتماعية في الوقت الذي تنتج ، ولكي تستمر في الانتاج ، اعادة انتاج أوضاع انتاجها . عليها اذن اعادة الانتاج والقوى الانتاجية التي تؤسس عملية الانتاج ، وعلاقات الانتاج المترتبة عنها .

والشكل المزدوج للأيديولوجيا يمكن أن يكون ، كما يشير الى ذلك « ميشيل كولان » ، على النحو التالي : (...) ان الانعكاس على مستوى البنية الفوقية للتناقض الاساسي المعرف لنمط الانتاج والايديولوجيا هي اذن مزدوجة في الوقت الذي نجد أن لانعكاساتها أيضا مصدرا مزدوجا : تقني (يمكن الرجوع الى عملية الانتاج) سياسي (الرجوع الى العلاقات الاجتماعية

للانتاج) » (15) .

ويعرف هربرت في مقالته : « ملاحظات من أجل نظرية عامة للايديولوجيات » ـ عملية الانتاج بصفتها :

« التركيب الخصوصي لـ : الموضوع (المادة الاساسية) .

لـ : الاداة وقوة العمل المجهزة بالمفاهيم .

الاجرائية المناسبة .

نلاحظ في هذا الاطار بأن التركيب ـ رأي ما سبق أن نعتناه بالتحقيق التقني لـ : « الواقع » ـ يجري تحت مراقبة أيديولوجية من نوع تقني تجريبي يضمن المعنى للموضوع المنتوج ويعرف العلاقات الاجتماعية الانتاجية بصفتها : « (...) القانون المحايث لتشكيلة اجتماعية معينة ، وذلك بمنح العناصر المنتجة مكانتها في نظام المكانة الاجتماعية . قلنا سابقا بأن أداة تغيير الممارسة السياسية تملك شكل خطاب معين » (16) .

ان التعريفين الاول والثاني يقربننا من تعريف الشكل المزدوج للأيديولوجيا كما يذكرها هربرت : « عامل المعرفة « أ » يحيلنا الى الشكل التجريبي للأيديولوجيا حيث نواته المركزية هي انتاج تصويب ما بين « الدلالة » و « الواقع » الذي يطابقها » . (17)

أما « عامل المعرفة الايديولوجية « ب » فانه يحيل الى **الشكل التضميني المنتشدق** : حيث نواته المركزية هي انسجام العلاقات الاجتماعية للانتاج مع النموذج المتمفصل ، المتحكم ظاهريا في قانون التصويب للأفراد فيما بينهم » . (18)

ان الشكل التجريبي للأيديولوجيا الذي يطابق عامل المعرفة « أ » يقوم « بوظيفة واقعية » حيث تسيطر علاقة دال / مدلول وتكتسب في نفس الوقت وظيفة مهيمنة دلاليا . ويقوم الشكل التخميني للأيديولوجيا ، الذي يحيل الى عامل المعرفة بـ « وظيفة التعرف » حيث يسيطر الاندماج على مستوى الدلالات فيما بينها ، ويقوم على اثر هذا الواقع بوظيفة أكثر نحوية فنحصل بهذا الشكل على اللائحة التركيبية التالية :

تعيين فعل المعرفة	الايديولوجي « أ »	الايديولوجي «ب»
مصدر الفعل	تقني	سياسي
شكل الايديولوجيا	تجريبي	تخميني
وظيفة الايديولوجيا	«وظيفة الواقع» الدلالية علاقة مدلول / دال	«وظيفة التعرف» علاقة دال / مدلول نحوية .

ويبقى كذلك عدم تحديد وجود ايديولوجية «أ» في حالة صافية ، بمعنى انه لا يمكننا تصور شكل «أ» للأيديولوجيا منفردة ، كما انه لا يمكننا تصور

عملية انتاج بدون علاقات للانتاج وعلى الايديولوجيا في شكل «أ» كذلك بالضرورة نقل نموها من شكل « ب » كي تكون معقولة .

شكل « أ » للايديولوجيا في الفيلم السردي

في الفيلم السردي ، وخاصة على مستوى « شريط ـ الصورة » يرتبط الاول التقني للفعل الايديولوجي «أ» بالكاميرا التي تمثل التقنية السينمائية بكاملها بطريقة كنائية . والشكل الايديولوجي الذي تنتجه هو من طبيعة تجريبية ، ويقوم بـ « وظيفة واقعية» ، بمعنى أنها تقوم بمطابقة « الدالات بالمدلولات » .

وفيما يتعلق بالمثل المذكور سابقا والخاص بـ : « طريقة التصوير السينمائي » فقد حاولنا توضيح ان الجهاز التقني القاعدي في السينما لا يمكنه أن يلعب أو يقوم بوظيفة محايدة ، وظيفة الارسال المزدوج (صوت ـ صورة) لانه خاضع لمدافع المخرجين الايديولوجية (هؤلاء الذين يحركون الكاميرا بطريقة مباشرة أو غير مباشرة) .

حاولنا بعد ذلك نعت الوظيفة الايديولوجية للشكل «أ» بصفتها أكثر دلالية بمعنى أنها تقوم بـ « وظيفة ما هو واقعي » . ونضيف الآن أنها تلتجيء مع ذلك الى حد أدنى من التنظيم النحوي المرتبط **بالمنظور السطحي** (وهو تصوير مساحة ذات ثلاثة أبعاد فوق مساحة ذات بعد مزدوج) **وبالحركة** (التتابع لـ 24 صورة في الثانية) . هاتان الخاصيتان لهما مهمة تنظم الدلالات المنتوجة بواسطة الكاميرا ، بهدف انتاج الحركة المستمرة ، ولها ، كأثر ، موضعة المتفرج (« ذات » ـ « عين ») كمنتج لـ المدلولات المنجزة بواسطة الكاميرا بصفتها (« ذات ـ عين متعالية ») : « ان الكاميرا تقوم مقام ذات متعالية . مما يعني ان الكاميرا ، تتحرك ، وتختار اتجاها معينا ، مدارا لضبط الشيء، وتشكيل الذات المتعالية يقتضي تعدد وجهات النظر» (19)

هذا الانزلاق يطابق في نظرية التحليل النفسي **التقمص البدائي** : « التقمص البدائي في السينما يمكن أن يعرف بصفته انفساخا للذات المتفرجة ، وذلك بتشكيل العين بصفتها ذاتا متعالية محررة من ضغوط الجسم » ... هذا التقمص بالكاميرا هو أكثر فعالية الى حد أن المتفرج لا يستغرب ، كما يشير « ميز » عندما تتحرك الصورة (منظر جميل) ويعرف فعلا انه لم يحرك رأسه (...) ذلك انه ليس في حاجة لتحريكه فعلا . لقد حركه كمتقمص لحركة الكاميرا بصفتها ذاتا متعالية ، وليس كذات تجريبية ... » (20)

كل هذا يساعد على جعل المتفرج ذاتا لخطاب في شكل تخميني .

الشكل « ب » للايديولوجيا في الفيلم السردي

الشكل «ب» للايديولوجيا هو نتاج الفيلم المنظور له كخطاب ، **بمعنى** كمجموع لـ الدالات داخلة في علاقات، لها بهذا المعنى وظيفة نحوية بالاساس،

اذن وظيفة للتعرف . شكل «ب» هذا ، يعني موضعة المتفرج في نقطة معينة من السلسلة الفيلمية بواسطة دال أساسي يطابق في الفيلم السردي ممثلا معينا .

هذا المسلسل مرتبط بالتقمص الثانوي الناتج بدوره عن التقمص البدائي ، ولايكون مسلسل التقمص الثانوي ممكنا فمن الضروري أن يقوم الممثل ـ الذي يتقمصه المتفرج ـ بوظيفة مزدوجة :

ـ وظيفة ممثل ـ موصل ، يربط بين الامكنة ، الاحداث ومختلف الاشخاص ، ويضمن بهذه الكيفية الاستمرارية الفيلمية .

ـ وظيفة سياسية تنعت الذات المتعالية .

رأينا سابقا بأن الاثر الايديولوجي من نوع «ب» هو من اصل سياسي ، ويقوم بوظيفة التعرف . فالمتفرج ، بتقمصه لنقطة معينة من السلسلة الفيلمية ، بواسطة ممثل ـ موصل ، يتعرف على نفسه في مجموع التواصل المطروح من طرف الفيلم ، مما يعني في نفس الوقت جهل المكانة الحقيقية التي يحتلها تجاه هذا الفيلم . وبنفس النتيجة جهله لمكانته داخل البنية السياسية « حيث ان الفيلم بصفته خطابا ينتج وقائع للمعرفة » (21) .

هذا التعرف ـ عدم التعرف ، لكونه ناتجا عن التقمص الثانوي ، يحدث عند الذات المتفرجة تهيؤا لهضم كل ما يقوله ويفعله الممثل الذي يتقمصه .

« هنا تتدخل أو ليات الاعتقاد المرسل ، المعطى ـ التقريبي للشهادة ـ الحكاية ـ البرهان أو الاسطورة التي تتعرف على (الذات الجماعية) في الخطاب الذي تنطقه بمعنى المنطوق داخلها » . (22) .

وبما أن الايديولوجية تلتجيء في شكل «أ» بقيامها بوظيفة دلالية أساسا الى حد ادنى في التنظيم النحوي، فبنفس الكيفية يشتغل الخطاب الايديولوجي في شكل «ب» بطريقة راجحة على التركيبة النحوية ، ومع ذلك يلجأ الى الخاصية الدلالية الثانوية الغالبة » التي تمسح آثار التراكيب النحوية وتضع الخطاب تحت كفالة « الواقع » ، وذلك بمنحه شكل لا ـ خطاب . وسيترتب على هذا كما سنرى فيما بعد التمتين القوي لمسلسل التقمص .

الشكل «أ» والشكل «ب» للايديولوجيا في الفيلم السردي

في التعريف النظري للشكل المزدوج للايديولوجيا ، قلنا بانه لا يمكننا تصور ايديولوجية من شكل«أ» في حالتها الصافية، حيث يقتضي الامر لكي تكون واقعية نقل ذموها عبر الشكل «ب» . ويقودنا هذا الى نتيجة : تقام ما بين شكل «أ» وشكل «ب» للايديولوجيا علاقة تكامل أساسية ، وان الايديولوجيا المهيمنة هي ايديولوجية شكل «ب» . في الوقت الذي نجد ان الفيلم يعرف قبل كل شيء بطبيعته الخطابية . بهذا المعنى يشكل الشكل (أ) مستوى أوليا ، مادة أولية ، اذ بمثولها تحت شكل « كتلة للحقيقة » غير متمفصلة ـ حيث تطغى العلاقة دال / مدلول ـ تضع الفيلم تحت ضمانة الواقع وتنتج بمعنى

معين تتقمص المتفرج للخطاب الايديولوجي الذي يرسل اليه . انطلاقا من هذا يصبح من الممكن التمييز ضمن الفيلم ما بين مستويين يطابقان وبالتعاقب الشكل «أ» والشكل «ب» للايديولوجيا :

1) المستوى الدلالي : يشكل التقطيع الرئيسي للواقع في عناصر « نحوية مركبة » دنيا ومتفرقة قادرة على انتاج تراتبات ، وهو مستوى منتج للصورة ، بمعنى العلاقة دال / مدلول حسب القوانين للصورية الخصوصية .

2) مستوى التركيب النحوي : المشتمل على قوانين الترتيب لعناصر « التراكيب النحوية » في شكل علاقات قادرة على انتاج تراتبات . وهو مستوى منتج للتمثل المشكل للصورة (المستوى الدلالي) كخرافة تدمج الذات في بنيتها.

وبتعبير آخر فان التمثل قد يكون الترتيب « لعناصر التراكيب النحوية الدنيا المتفرقة » المنتوجة من طرف الشكل «أ» للايديولوجيا . تقوم وحدة الفيلم اذن بمفصلة شكل «ب» على شكل «أ» .

في مكان آخر، رأينا تبعا «لميشال كولان» بأن الشكل المزدوج للايديولوجيا هو « الانعكاس على مستوى البنية الفوقية للتناقض الرئيسي المعرف لنمط انتاجي ... يقودنا هذا الى اعتبار أن وحدة الفيلم مؤسسة على التناقض القائم ما بين الشكل «أ» والشكل «ب» للايديولوجيا . بمعنى ما بين المستوى الدلالي (المرجعي) ومستوى التركيب النحوي (الترتيبي) . بالاضافة الى أن كل شيء، هو ذاته مكان للتناقض ما بين الوظيفة النحوية المركبة، والوظيفة الدلالية . ولهذا يجب أيضا تحديد بأن « قانون التناقض » لا يعرف لوحده البنية الفيلمية ، وان النتيجة الطبيعية المترتبة عنه هي التناقض الآخر الذي يقام هذه المرة ـ على مستوى علاقة المتفرج ـ الفيلم ـ ما بين التقمص البدائي ، والتقمص الثانوي . اذن يفترض الامر رؤية كيف يبرز هذا التناقض (20) ، وكيف يطرح الحل في الفيلم السردي

ان الجهاز التقني القاعدي في السينما (الانارة ـ نسخة الشريط ـ الشاشة) بتطابقه مع النظام الادراكي للمتفرج (الارسال ـ والانعكاس الذاتي) يمتن مسلسل تقمص الكاميرا : « عندما أقول انني « أشاهد » الفيلم، أقصد بهذا خليطا غريبا لاتجاهين متناقضين : الفيلم هو ما اتلقاه ، لكنه أيضا ما أرسله (...) بارساله ، فاني أقوم بدور جهاز الارسال ، بتلقيه فانني عبارة عن شاشة ، في هاتين الصورتين ، انني كاميرا مرشوقة ، لكنها مع ذلك مسجلة ، (24) .

وفي النطاق الذي يرتبط فيه التقمص البدائي بالتقمص بالكاميرا ـ ويشكل الذات المتعالية واضعا وحدة الصورة ـ يمكن التقرب من « بنية المرآة » ، يعني تشكل الانا عن طريق نوع من التجمع الخيالي « للجسم المفتت » بواسطة الامتداد وتشكيل كيان نفسي ـ متجه نحو نقصان المقاطع

المتفرقة وغير المستمرّة « للظواهر والوقائع المعاشة » . وفي معنى جامع : « كما أن مرحلة المرآة يمكن أن توصف كتقمص بدائي في النطاق الذي تشكل فيه الأنا ، فان التقمص المنتوج بواسطة شكل «أ» للايديولوجيا يعتبر بنفس الكيفية بدائيا ، اذ أنه يشكل الذات الموحدة للصورة » (25) .

رأينا سابقا أن التقمص البدائي يتيح التقمص الثانوي ، نوضح ذلك الآن بقولنا : في الوقت الذي تضمن فيه وحدة الصورة الناتجة عن التقمص البدائي ، يصبح النظر ممكنا في وحدة التمثل الناتجة عن التقمص الثانوي والمتيحة للاستمرارية السردية .

وهكذا فان التقمص المنتوج بواسطة الشكل «ب» للأيديولوجيا في النطاق الذي له كاثر ، موضعة الذات ـ المتفرجة داخل الخرافة (بواسطة ممثل ـ موصل (26) . ثم نسيان هذه الموضعة) (27) يقتضي بأن يقيم المتفرج مع الفيلم علاقة خيالية ، بمعنى « علاقة بالموضوع » (28) . بالمعنى الذي قصدته « ميلاني كليني » أي علاقة تترجم ب (أوهام) ، انجاز هلوسي لرسوم ما . يمكننا القول اذن بأن التقمص المتعلق بالشكل «ب» خاضع لمبدأ اللذة ، في حين أن التقمص المنتوج بواسطة شكل «أ» يمكن نعته بأنه خاضع لمبدأ الواقع. والحال أن هذين المبدأين كما يؤكد على ذلك « فرويد » متناقضان فعلا : النمو « الطبيعي » للذات يقتضي حل اشكال هذا التناقض ، وذلك بترك مبدا اللذة يطابق متطلبات مبدا الواقع . هذا ما يتيح من جهة أخرى للأنا الانجاز المعقول لمبدا اللذة (29) .

يقوم فيلم الخرافة السردي على طريقة مشابهة في الوقت الذي يحل فيه التناقض الموجود ما بين شكل «أ» وشكل «ب» للأيديولوجيا ، وذلك باظهار الخطاب الايديولوجي لشكل «ب» تحت صيغة اللا ـ خطاب ، بمعنى « كنسق لعلل مباشرة » ، حيث يخضع تركيب «الوحدات الدلالية الايديولوجية» لعلاقة شفافة شبيهة بالعلاقة المكونة لـ : دال / مدلول ، هذا ما يفسر أهمية الخاصية الدلاليةالثانوية . ولكي نجسد هذه المسألة يمكننا ملاحظة أن المخرج « سيدني بولاك » حرص في فيلم أيام الكوندور الثلاثة Les 3 jours du Condor. على الاستمرارية السردية ، مضمونة بواسطة تسلسل منطقي (من سبب الى نتيجة) ناتج عن تفاعل مستويين (تراكيب الصيغ فيما بينها) ما هو ظاهر ، وما هو ضمني (المضمر) . بواسطة التراكيب المشكوك فيها من طرف المتفرج. فعلاقة السببية الناتجة عن تفاعل هذين المستويين تمنح للفيلم طابعا حقيقيا وتقوي بهذا المعنى تقمص المتفرج للشريط .

في البداية ، يتعلق الامر بمكتب هو : « جمعية التاريخ الادبي » . وفي لقطة متعاقبة يظهر الفيلم مرة مستخدمي الادارة (منسجمين ، ومستغرقين في العمل) ومرة ثانية أصحاب سيارة في الخارج يراقبون باب البناية (30) .

في لحظة معينة يسقط المطر . ويشعر « كوندور » ، عضو الادارة والشخصية الرئيسية في الفيلم ، بعد وصوله متأخرا ، بحاجة للأكل ، لكن عليه ان يخرج لشراء « ساندويش » . وبما أن المطر لم يتوقف فضل «كوندور» الخروج من الباب الخلفي . رغم معارضة الحارس (نسمع من فم أحد الممثلين بأنها عادته عندما ينزل المطر) . اذن ، ودون ان يعلم بذلك (كما سنعرف فيما بعد) سينجو من مراقبة القتلة الذين بقوا يترقبون المدخل الرئيسي ، أثناء غياب « كوندور » تلقى أصحاب السيارة الاشارة بتطبيق الاوامر : ابادة المستخدمين ،والاستيلاء على الوثائق .

وبمجرد ما انتهت هذه العملية ، يرجع كوندور و « السانדويش » في يده . هكذا يكون هذه المرة قد أفلت من المذبحة . يكتشف « كوندور » التقنع الفجيع الذي يمارسه أشخاص معيذون . ثم احساسه بسخط جارف ، دفعه للانتقام لفريقه والتعبير عن نيته في متابعة القتلة .

اذن لكي يعلل هذه المتابعة (التي يمكن اعتبارها نواة الفيلم) كان من اللازم المرور عبر عدد كبير من التطورات التي هي شروط يجب تحقيقها : اظهار « كوندور » بصفته واحدا من المستخدمين (استغلال الصيغة الايديولوجية : « روح الجماعة ») ثم اخراجه من مكان العملية حين وقعت المذبحة (استغلال الصدفة : وصوله متأخرا ـ المطر ـ الخروج من الباب الخلفي ...) حتى يظهر التبرير « طبيعيا » ، منطقيا ، ومسلما به .

لهذا ، وكما قلنا سابقا ، يلجأ الفيلم السردي ، لتغطية التناقض الموجود ما بين شكل «أ» ذي الخاصية الدلالية المهيمنة ، والشكل «ب» ذي التراكيب النحوية المهيمنة الى « خاصية دلالية ثانوية » لها مهمة « تطبيع » (أو اضفاء معنى) على تراكيب الصيغ فيما بينها ، ومنح الخطاب مظهرا واقعيا ، أو معطى ـ تقريبا .

يتيح « الانجاز الجيد » لرغبة المتفرج . هكذا يتحول الفيلم الى خطاب ايديولوجي . هنا نجد اذن نفس المبدأ الذي يتحكم في تحقيق اللذة بواسطة الانا ، وذلك يجعلها متمشية مع متطلبات الواقع ، (4I) . على اثر هذا سنميل الى الاستنتاج بان الأيديولوجية تستمد نجاعتها من واقع أنها تتكيف مع البنية النفسية للذات ـ المتفرجة ، يعني اشباع رغبتها حسب معطيات الواقع، لكن في النطاق الذي نجد فيه أن الميل الاساسي للأيديولوجيا ـ ان لم نقل وظيفتها ـ هو اعادة انتاج علاقات الانتاج ، بمعنى تجديد العلاقات القائمة سابقا . وسنميل الى التسليم بان الايديولوجيا ، على عكس ما سبق ذكره ، هي التي تجعل « أنا » المتفرج مطابقة لبنيتها الخاصة . وفي الاتجاه تكون مبدئيا نشيطة : « في هذا « التحديد السامي » للواقع عن طريق الخيال ،

وللخيال عن طريق الواقع ، نجد الايديولوجيا مبدئيا نشيطة ، تقوي أو تغير علاقات الافراد بأوضاع وجودهم المادي، في هذه العلاقة الخيالية نفسها.» (32)

هـــوامـــــش :

1. Louis Althusser : « Idéologie et appareils idéologiques de l'Etat » In. la Pensée 151/1970, P. 24.

2) المرجع السابق ص. 9 .

3) يجب التذكير بأن ادخال هذا الجهاز الجديد في المؤسسات ، يسجل ضمن تمتين للنظرية الماركسية في الدولة من طرف التوسير .

4) بالرغم من كون اغلب المؤسسات، مؤسسات خاصة (هذه حالة السينما التجارية بالخصوص) لا يمنعها من اشتغالها كاجهزة ايديولوجية للدولة ، تضمن اعادة الانتاج الموسع لعلاقات الانتاج . راجع لوي التوسير ص. 14 1970 .

5) كما يقصده « كريستيان ميز » في مقاله : « أدال الخيالي » المنشور بمجلة : «تواصل» عدد : 23 ـ 1975 . راجع على الخصوص ص : 6 ـ 7 ، يمكن الرجوع ايضا الى النقطة 4 من القسم الثاني من هذا العمل .

6) المرجع السابق ، ص. 28 .

7. Umberto Eco : la structure absente. Mercure de France 1972. p. 145.

8) المرجع السابق ، ص. 147 .

9) المرجع السابق ، ص. 148 .

10) المرجع السابق ، ص. 149 .

11) المرجع السابق ، ص. 164 .

12. Metz (Christian) : Essais sur la signification au cinéma, T. 1, Section 3. Klincksiesk 1968 p.p. 67, 68.

13) المرجع السابق ، ص. 140 .

14. Michel Colin : Film, transformation du texte du roman, thèse 3ème cycle, 1974, p. 22.

15) المرجع السابق ، ص. 23 .

16) هربرت ، وقد اشار له كولان في اطروحته .

17) المرجع السابق ، ص. 78 .

18) المرجع السابق .

19) المرجع السابق .

20. Metz, Chr. : le signifiant imaginaire, « communications n° 23, 1975 ed. Seuil p. 36.

21) ميشيل كولان ، ص 45 .

22) المرجع السابق ، ص. 76 .

23) كلمة تناقض غير ماخوذة هنا في معناها العادي : التعارض او الخلاف لكن كمفهوم أساسي

للديالكتيك المادي والذي يعني وحدة الاضداد .

24) ميشيل كولان ، ص. 36 .

25) المرجع السابق .

26) يجب تسجيل ان مفهوم « الممثل - الموصل » لا يعني فقط « البطل » ، بطل الشريط في هيئته البشرية (وهذه هي الحالة الغالبة) بل يمكن ان يتخذ ضفقات حيوانية دون ان ينتقص مسلسل التقمص من ضخامته . هذا الواقع يتيح لنا توضيح بان الذات - المتفرجة يتعرفها على نفسها في الخطاب الايديولوجي بواسطة « الممثل - الموصل » لا تكون بالضرورة ذات احد منا ، وذلك حسب الطبيعة الانسانية لهذا الاخير ، لكن بصفة ان « الممثل - الموصل » يتصف بعدد معين من الخصائص ، يضفي عليها المتفرج قيما ثمينة . بمعنى آخر كون « الممثل - الموصل » انسانا ام حيوانا ليس بملائم في مسلسل التقمص الثانوي

هذا الواقع تؤكده الافلام التي يلعب فيها الحيوان « الدور الرئيسي » ، هذه حالة «كروس الابيض» ، وهو شريط يظهر فيه الكلب (كروس) (كون اسم الكلب هو عنوان الفيلم له دلالته على هذا الصعيد) . هكذا يمكننا اعتبار الشريط بكامله تطويرا لخصائص الوفاء) (الاغاثة) (الالم) ... الممنوحة للكلب ، والمضفاة عليها قيم ثمينة بواسطة المتفرج ، تنتج تقمص هذا الاخير للخطاب الذي تندرج فيه هذه الصفات بشكل راهن .

27) يتعلق الامر خاصة بنسيان نوعي . يشير « ميز » في هذا الصدد : امام افلام من هذا النوع (الافلام السردية) يتخذ المتفرج رؤية وعي خاصة لا تختلط لا مع الحلم ولا مع احلام اليقظة ، ولا مع الادراك الواقعي ، الا انها تأخذ منها بعض الشيء وتستقر في مركز المثلث الذي ترسمه » (كريستيان ميز ص 134 - 1975) يتضح اذن بان تشابك انظمة الوعي الثلاثة هذه لا يضع موضع الشك النسيان من طرف المتفرج لموضعه ذاته ، بصفتها ذاتا لخرافة .

28) يجب التدقيق اكثر ، وذلك بالقول بانه في حالة السينما يتعلق الامر خاصة بعلاقة مع « موضوع جيد » ، اذ ان تقمص الفيلم لا يصبح ممكنا وناجعا ايديولوجيا الا بشرط ان يجيب هذا الاخير على الرغبات اللاشعورية للذات - المتفرجة .

هذا الامر يؤكده ، كما يشير الى ذلك « كريستيان ميز » ، واقع ان المؤسسة السينمائية لكي تضمن اعادة انتاجها ، تقوم اساسا على توزيع الافلام المنظور لها « كمواضيع جيدة ».

29) راجع ص 366 من كتاب « مدخل الى التحليل النفسي (سيجموند فرويد) منشورات بايو.

30) نظرا لانعدام الامكانيات التقنية من المسلم به اننا هنا سنقتصر على البناء « الوحشي » والعمومي لبعض لحظات الفيلم ، بمعنى اللحظات التي تبدو انها تجسد لنا دور الخاصية الدلالية الثانوية .

31) لفظ « واقع » مأخوذ هنا بالمعنى الدقيق الذي يعطيه له « ميشال كولان » : « الواقعي يعني الملموس الموضوعي ، الواقع ما تستوعبه الذات من الواقعي » .

32) لوي التوسير ص. 241 ، ذكره ميشيل كولان في أطروحته .

آثار وانعكاسات السينما المستوردة على شباب حي يعقوب المنصور ـ الرباط

قبال المعطي

« في هذا العالم الذي تتحكم فيه التكنولوجيا ، لا أحد يهرب من تأثير السينما ، حتى الذين لا يذهبون اليها . الثقافات الوطنية لم تستطع مقاومة كيفية معينة من العيش أو الحياة ، أو أخلاق معينة ، وخصوصا الانطلاقة العجيبة التي اعطتها السينما للخيال ، واذا تحدثنا عن السينما ، لا يمكن أن نتحدث الا عن السينما الامريكية .

ان تأثير السينما هو تأثير السينما الامريكية » .

جلوبير روشا .

يأتي هذا البحث كمحاولة لدراسة موضوع يكتسي أهمية راهنة نظرا لما له من صلة بالازمة العامة ، المتداخلة الاصعدة والمستويات التي يعاني منها الشباب المغربي وعلى مختلف فصائله وفئاته . ذلك اننا سنحاول القاء الضوء ، وبقدر الامكان ، على الوضعية الاجتماعية ، النفسية الاقتصادية ، التي يتحرك ضمنها الشباب بحي يعقوب المنصور ، في اطار تعاملهم مع السينما المستوردة ، التي أصبحت آثارها وانعكاساتها من القوة ، بحيث ادت الى فرز ظواهر انحرافية ، سواء منها السلوكية أو الفكرية ، وكلها معطيات موضوعية ، زاد من حدتها الجو غير الصحي ثقافيا واجتماعيا بحي يعقوب المنصور ، والذي يشكل احدى واجهات التخلف مضافا الى ظاهرة الازدواجية ، المدن القصديرية من جهة ، مع ما تحمله من أوبئة ، وانعدام ظروف صحية وسكنية لائقة ، والبنايات العصرية ، ومن جهة أخرى المتسلسلة الدرجات والتي تصل احيانا الى الفيلات الفاخرة .

الا ان القاسم المشترك في كل هذا ، هو تواجد التأثير السينمائي (وهو سلبي) بشكل فعال وخصوصا في أوساط الشباب ، والذي اهلته الاقلام

الرخيصة الى ان يهمش ويستلب بسهولة ، بفضل ما تحمله من رسالة تخديرية هدفها المباشر هو تعطيل وعي الشباب (والجمهور عامة) ومحاصرة مدهم الفكري المطالب .

2 ـ المشكل المطروح حاليا على الساحة الثقافية وبخصوص السينما هو مشكل التبعية . هذه السلسلة التي « عقدت » الاقتصاد والسياسة والثقافة في حلقات مسترسلة « والتبعية الثقافية من الصعب التحرر منها اذا امكن التحرر من التبعية الاقتصادية أو السياسية » (1)

والتبعية في الميدان الثقافي يمكن اعتبارها كعلامة على تفكك المجتمع المغربي وفقدانه لتوازنه الداخلي ، وهي لحظة تولد «فصامية الفكر عن الواقع» وبروز ثقافات طفيلية في شكل متميز ، تتصدر الساحة الثقافية ، لتستقطب الافكار والاحساسات . وفي هذا الاطار تدخل السينما المستوردة باعتبارها ثقافة طفيلية رخيصة همشت الثقافة المغربية في عموميتها «والسينما المغربية» بشكل أخص . ذلك ان الفن السينمائي ، وعلى مستوى العالم العربي ، يعد بمثابة « نفتح على العالم المعاصر » وهذا ما يفسر أهميته من بين باقي أجزاء الثقافة ، حيث ان (مؤشر التردد رغم ضآلته (4ر1) الا انه يفوق بعشر مرات مؤشر التردد المسرحي ، وبمائة مرة مؤشر المطالعة) (2) وهذا « التفتح » الذي أشار له الطاهر شريعة هو في الواقع دخول الى عالم المركز ، الى «ثقافة الصورة» القائمة على عدد من الخلفيات هدفها المباشر هو التضبيع النفسي والفكري للمتفرج . وقد نجحت هذه الثقافة المتسترة من فرض وجهة نظر منظريها ، وهذا ما لاحظناه في أوساط شباب حي يعقوب المنصور ، حيث أصبح تعاملهم مع السينما تعاملا « غير سوى » ، يعني مرضي وبرزت في اوساطهم ظاهرة ما اطلقنا عليه سابقا « فصامية الفكر عن الواقع » بمعنى « تركيب » الشباب لعالم دخيل على عالمهم الذاتي والموضوعي ، وهذه العملية تتم اما بطريقة شعورية أو لا شعورية ، وهي في الاخير عملية تعويض اجتماعية ونفسية ... تعويض للحرمان والقمع والقهر الذي يتحرك ضمنه شباب يعيش في اطار مصاب بوباء المخدرات ، البطالة في شكلها المثلث (جزئية ، مقنعة ، مطلقة) ... انعدام جو ثقافي معبيء لطاقات الشباب الفكرية والفنية ...

ونقصد في هذه الدراسة ابراز نجاح السينما المستوردة بايديولوجيتها في وسط شباب يعقوب المنصور : بفئته = المدرسية = العاملة = العاطلة اعتمدنا كمنهجية الصيغة التالية :

في قسم أول عرض لاهم مظاهر آثار وانعكاسات السينما المتضمنة للاستلاب والتهميش ، نتناول ارتباطات مختلفة ذهبنا لها رأسا قصد تشخيص بعض الحقائق النفسية الاجتماعية بفضل ما حصلنا عليه من نتائج تعكس فكرة نجاح الايديولوجية المستوردة عبر الفيلم في احساس وفكر الشباب .

في قسم ثان سنستعرض العوامل المدعمة لنجاح هذه الايديولوجية ،

بمعنى اسباب نجاح هذه الايديولوجية في مهمتها التحريفية ، وذلك بعرض سلسلة من الارتباطات تعبر في غالبيتها وفي صيغتها العامة عن مواقف الشباب الفكرية / الايديولوجية ، تعد بمثابة اختبار لوعي الشباب ولمستواهم الثقافي، وموقفهم من الفن السينمائي عموما وأزمة الثقافة السينمائية بالمغرب بوجـه أخص .

هوليود واحتكارية التوزيع السينمـائـي :

ان تاريخ السينما هو تاريخ المجتمعات الغربية أو الاوروامريكية، التي، فضلا عن تقدمها التكنولوجي ، استطاعت ان تسخر الآلة / الكاميرا لخدمـة أهدافها الشخصية ، واضفاء المشروعية على كيفية معيشتها ، وبالتالي تبرير الرأسمال الذي يتحكم في دواليب اقتصادها .

لقد صرح ماياكوفسكي بأن « الرأسمالية استطاعت ان تذر غبارا من ذهب على أعين السينما » ، وهذه القولة لا تحتاج الى شرح أو تعليق ، فبعـد ان نجحت الرأسمالية في سياستها التي استهدفت من ورائها تلقين الآخرين دروسا في القيم البورجوازية ، وطرحت نموذجها الليبرالي ، انتقلت مع التوسع الاقتصادي (كشكل فرعي للتوسع الامبريالي) الى اعتبار السينما وسيلـة وأداة بامكانها انجاح مسلسل الامبريالية لعملية الاحتلال والتدخل العسكري، وهذا ما تم فعلا بالنسبة لكثير من شعوب افريقيا ، وآسيا وامريكا اللاتينية . ذلك أن كثيرا من الافلام الوثائقية / الاثنولوجية خاصة اخرجت خصيصا لتمكين الاستعمار من معرفة الشعوب وديناميتها على المستـوى الاجتماعـي والسيكولوجي والاقتصادي، وافلام «جان روش» خير مثال على هذه السلسلة.

ومع احراز غالبية دول العالم الثالث على استقلالها الشكلي ، وبـروز سينمات وطنية بقي المفهوم الهوليودي للفن مسيطرا ، واتسعت شبكـات الاحتكار خصوصا مع بروز شركات التوزيع المتعددة القوميات ، تجيء على رأسها شركة MPEAA أصبحت الافلام الامبريالية في البلدان المتخلفة بمثابة أنبوب يضخ رؤوس الاموال بكيفية جهنمية ، ذلك أن الاقتصاد الامريكي يستند في سياسته الخارجية على تصدير الافلام لتغطيـة عجـز الميـزان التجاري : وفي تقرير لشركة MPEAA لوحظ أن « الفيلم الامريكي هو المنتوج الاكثر طلبا في العالم » والذي يحقق مبلغ 200 مليون دولار في فائض الميزان التجاري . (4)

وسبق لمخرج افريقي ان صرح بأن « هوليود تمثل بالنسبة لحكومـة الولايات المتحدة الامريكية المعادل لمكتب خامس » وامتدادات هذه الشركة الاحتكارية لا تشمل فقط دول العالم الثالث . بل تجد متنفسهـا في أوسـاط

الجمهور الاوروبي الذي يشمله الفيلم الامريكي عبر شبكات التوزيع الفرعية . وهكذا ما بين سنوات 1961 ـ 1965 استطاع الفيلم الامريكي أن يحصل على مبلغ 1,9 مليار من الدولارات (10 مليارات من الفرنك الفرنسي الجديد ـ (5). أما على المستوى الوطني فهناك ما يزيد على 26 شركة للتوزيع يوجد مقرها بالدار البيضاء تضخ للشركة الام سنويا ما يقرب من أربع مليارات من الفرنكات (6) .

وتتحدد سياسة هذه الشركة أو الشركات على واجهتين :

واجهة اقتصادية : تقوم على نهب الجيوب والاقتصاد المحلي عموما .

واجهة ايديولوجية : تقوم على تسميم العقول وتخديرها بأفلام رخيصة مسجلة وباستمرار لتضخم في العنف / الجنس / الغراميات / الفكاهة . واذا كانت رؤيا الامبريالية لوضع البلدان المتخلفة رؤيا شمولية تستهدف مس كل الطبقات الرافضة للوضع القائم، فانها أحيانا تكتسي نوعا من الخصوصية، حين تكون هدفية المركز مخاطبة الشباب بلغة الجنس والعنف السينمائية ، ذلك ان هذا الشباب يشكل الخطر المباشر على مصالحها ومصالح حلفائها ، لانه كما اشار « جلوبير روشا » متزعم « السينما الجديدة » بالبرازيل ان « **السلوك العادي للانسان الجائع هو العنف** » وهذا ما يبرر غزو أفلام « السباجيتي » و « الكاراتيه » وأفلام هز البطون للسوق المغربية ، قصد نشر أفيونها السام في عقول الشباب وتسكينها الى أمد بعيد .

حي يعقوب المنصور : حقائق اجتماعية :

الحقائق التي سندرجها ضمن هذه الفقرة مستقاة كلها من تحقيق نشر على صفحات « المحرر » عدد 603 وبتاريخ 20 ابريل 1976 تحت عنوان : « حي يعقوب المنصور بالرباط بين « الامل » و « التعاسة » .

« يعد الحي المذكور أكبر أحياء الرباط ، ان عدد سكانه يفوق 100.000 نسمة موزعة على أحياء صغيرة (حومات أو دواوير) أهمها دوار الرجاء في الله ، دوار الكرعة ، دوار الكوزة ، دوار الدباغ ، والقامرة والاقواس ، الا ان عدم الاعتناء بهذا الحي الآهل بالسكان يجعل منه بؤرة للأوباء والعلل وعرضة للضياع والنهب والجشع » .

وتغمر المياه القذرة والملوثة الازقة والشوارع خصوصا **بدوار الكرعة والحاج قاسم وحي الخير** حيث تتراكم الازبال والقاذورات أمام المساكن وبجانب الارصفة ، ولهذا بطبيعة الحال نتائج سلبية على صحة السكان ، أقلها التسبب في انتشار الاوبئة القارة والامراض المعدية بين السكان .

واذا كان غياب النظافة يبدو خطرا على حياة السكان ويسبب لهم الامراض ، فان مشكلة الانارة بدورها تطرح مشكلا أكثر خطورة ، اذ يتعرض المواطنون الى المضايقات من طرف بعض العصابات ابتداء من الساعة التاسعة

ليلا ، أو من طرف اشخاص لعبت المخدرات بعقولهم ، ورغم تغطية بعض هذه الدواوير بالاضاءة باقامة شبكة من الاعمدة الكهربائية ، فان الكثير منها لا يزال يعاني من هذا المشكل .

وابرز التقرير حول وضعية السكن في مدينتي الرباط ـ سلا المقدم في المؤتمر الاقليمي بتاريخ (13 / 6/ 75) ان « اكثر من 1000 عائلة في **دوار الكورة** ، تستقي المياه من سقاية واحدة ولها مرحاض عمومي واحد ، بينما توجد 8 سقايات و 10 مراحيض لما يبلغ 800 عائلة في **دوار الكرعة**. وبافتراض ان كل عائلة تتكون من 7 أفراد (وبعضها) يصل الى 11 فردا ، فمعنى هذا ان 7000 شخصا يشربون وتغسل ثيابهم في سقاية واحدة ويتغوطون في مرحاض واحـد . »

والحرائق من المشاكل التي تهدد مباشرة سكان مدن الصفيح ، وقـد تعرض التقرير لهذا المشكل فلاحظ أن في دوار **أولاد الحاج قاسم** بحي يعقوب المنصور بلغت كثافة السكان 1180 نسمة في الهكتار الواحد ، وهـذا يفسـر ضراوة الحريق الذي اتى على ما يقرب من 570 مسكنا من الصفيح في حريق 24 / 4 / 69 . خلف ما يقرب من 4000 شخصا بدون مأوى وقد تعرض هـذا الدوار الى حريق آخر يوم 13 / 5 / 75 . ترك مئات من السكان بدون مسكن ولا اثـاث .

والغريب في الامر هو ان حيا كبيرا مثل هذا تنعدم فيـه التجهيـزات والانشطة الثقافية بحيث لا يجد الاطفال ولا الشباب خزانة أو نوادي يقضون فيها أوقات فراغهم مما يدفعهم الى الانحراف ويجعلهم عرضة للضيـاع .

والواقع انه لا تتوفر بالحي أية دار للشباب وليست هناك جمعيـات ثقافية أو فنية أو غيرها بهذا الحي ، ما عدا بعض المحاولات الفردية التي قام بها بعض شباب الحي لتكوين جمعية المنصور المسرحية ، صمـدت بعـض الوقت ، لكن محاولاتها ما فتئت ان تقلصت . ثم النادي السينمائي بالمنصور الذي عرف خلال السنة الفارطة اقبالا مهما ، لكنه زاد خلال هذه السنة في أثمنة الانخراط ، أو بالاحرى سحب بطاقات التلاميذ ، واكتفـى ببطاقـة الطلبـة والموظفين ، الشيء الذي شكل عقبة أمام جمهور عريض من النشء الصاعد بهـذا الحـي .

هناك مركز للبريد : وحيد بالحي لم يف بحاجيات المواطنين ودائـرة للأمن الوطني ، ونظرا لظهور بعض السكان الجدد في الحي من الطبقة المتوسطة الذين احتكروا بطريقة أو باخرى ، جل القطع الارضية للموزعة في بعض مناطق هذا الحي فان وكالتين احداهما للبنك الشعبي والاخرى للبنك التجـاري قـد ظهرتا للوجود خلال السنة الماضية . وتوجد كذلك دائرة للأمن الوطني التي

تعاني هي الاخرى من مشكل التجهيز حيث تزاول اعمالها في منزل بـ «البيتات» (بالاقواس) .

ويتوفر الحي على ستة مستوصفات ومستشفيين صغيرين ، الا انه نظرا لغياب كل رقابة ، فان هذا الميدان اصبح مسرحا للارتشاء ، ففي مستوصف البيتات مثلا أصبح عاديا وجد مالوف دفع درهمين أو حمل صينية والاسفنج كل صباح للعاملين به حتى يتمكن المرء من قضاء حاجته او الحصول على رخصة لزيارة الطبيب في المستشفى .

« ان نظام النجوم قد تطور في نفس الوقت الذي تطور فيه تمركز رأس المال داخل الصناعة السينمائية »
« ادجارموران »

الارتباط الاول : السن ، المستوى الثقافي ، تاثير موت بروسلي .

ان الهدف من دراسة هذا الارتباط هو اعطاء صورة مجسدة، عن واقع يتحرك ضمنه الشباب اثناء تعاملهم مع عالم السينما ، ، وهذه الصورة يمكن تلخيصها كالتالي : في البداية كانت الصورة ، من بعدها تطورت الاساليب السينمائية خصوصا بعد اكتشاف هوليود لسياسة النجوم تطورت في اتجاه تنميط ذوق المتخرج ، ونسخ حياته على حياة « الستار » أو النجم . ولقد أشار جورج سادول الى هذه الواقعة بقوله : « ظل المنتج في الظل واحتل النجم السينمائي واجهة هوليود ، وصار « نظام النجوم » اساس سيطرتها العالمية ، وعملت ملايين من الصور الفوتوغرافية ، وعليها توقيعات الاهداء ، على ابقاء شعلة المعجبين متقدة ، وخلق الاعلان حول معبودي الجماهير جوا أسطوريا ، فانتشرت في بلاد عديدة حوادثهم الغرامية وطلاقاتهم وازياؤهم ، ومساكنهم ، وحيواناتهم المفضلة موضوعات اهتمام ، ومناقشة ، حتى ان هذا النظام اتجه الى تحويل الممثلين الى آلهة حقيقية » . (10)

وقد ادخلت تحسينات في السنوات الاخيرة على نظام النجوم . وقدم في طابع جديد ، حيث نابت اسماء لامعة في عالم الكاراتيه على أسماء هوليود القديمة ، او حلت محلها .

ذلك أنه برزت هذه المرة نماذج قوية، ولها شهرتها الفعلية في الممارسات الرياضية ، لتسلب العقول ، وتشدها اليها بواسطة الحركة الخفيفة والضربات الهادفة ، اضفت طابعا جديدا على المعارك والصراعات التي تزخر بها أفلام العنف البوليسية وأفلام رعاة البقر التي يتعامل أبطالها بواسطة المسدس

أو البندقية ، لتتحول الى مواجهة مجردة من السلاح ، تتحكم المؤهلات البدنية ، الجسمية في مسارها .

والاسم الذي أصبح على كل لسان هو طبعا اسم « **بروسلي** » الذي فرض نفسه في سلسلة أفلام الكاراتيه، باعتباره النجم رقم I ، والذي أصبحت صوره تتخلل واجهة دكاكين البقالة ، الخياطين والحلاقين ، وتصحب ورقة التعريف .

وهذا الواقع يعكس خلفيات نفسية واجتماعية ، كما يعكس خلفيات ايديولوجية تعرف ميكانيزماتها جيدا هوليود والشركات المتعددة القوميات ،

وقد خلقنا هذا الارتباط قصد رصد ظاهرة نفسية / اجتماعية تتلخص أساساً في فقدان الشباب لذواتهم حين فقدوا بروسلي ، أو حين فقدته هوليود. فالوسيط الذي كان ينوب ولمدة ساعة ونصف أو ساعتين (مدة العرض) عن افراغ شحنات العنف ، عنف الشباب المكبوت الذي يسقطونه عليه ، جف عطاؤه على مستوى الحركة الخفيفة الهادفة ، وفقد بذلك الشباب احدى الوقايات الوهمية .

من خلال الاستقراء وعلى مستوى المقارنات العامة المتجاوزة للمستوى الثقافي فلاحظ ما يأتي : 35 ٪ من الشباب المدرسي الذي هو دون I9 سنة أثر فيه موت بروسلي : 27ر3 ٪ الذين يقع سنهم في فئة I9 سنة فما فوق هم الذين أثر فيهم موت بروسلي . هذا مع تسجيل نسبة 5ر8 ٪ كفارق بين الفئة الاولى والثانية ، وهي نسبة تقع على حساب السن . مع تسجيل ان عامل التأثير تنازلي ، بمعنى كلما صعدنا في المستوى الثقافي نزل التاثير .

في طرف عدم التاثير نجد ما يلي :

I5 ٪ من الشباب الذي هو دون I9 سنة لم يؤثر عليه موت بروسلي

I7ر5 ٪ من الشباب المدرسي الذي له I9 سنة فما فوق لم يؤثر عليه موت بروسلي .

5 ٪ فقط يقع سنها في فئة أقل من I9 سنة لم تبد رأيها .

أبرزت النتائج اعلاه ان تاثير موت بروسلي تمركزت فعاليته في فئة الشباب الذي يقل عمره عن I9 سنة ، وذلك بحكم أهمية النسبة 35 ٪ ، واذا أردنا اجراء مقارنات عامة مع تجاوز عامل السن فاننا نحصل على النتائج التالية :

62ر5 ٪ من الشباب المدرسي اثر فيهم موت بروسلي . مقابل 32ر5 ٪ (النصف) لم يؤثر فيهم موت بروسلي .

لما انتقلنا الى الشباب العامل ، حصلنا على النتائج التالية :

40 ٪ من الشباب العامل الذي هو دون I9 سنة تأثر بموت بروسلي . في حين ان 35 ٪ تأثر بموت بروسلي . ويقع سنه ضمن فئة I9 سنة فأكثر .

هذا مقابل ١٠ ٪ من لهم أقل من ١٩ سنة لم يتأثروا بموت بروسلي . اما الذين لهم ١٩ سنة فأكثر فيمثلون نسبة ١٥ ٪ ومن الذين اثر فيهم موته . يتضح جليا من خلال هذه النتائج ان عامل السن / المستوى الثقافي يعد عاملا أساسيا وتوجيهيا تقع عليه سببية تكثيف الاجوبة . لان المسالة التي تبدو لنا من خلال السؤال المطروح ذاته هي مسالة نضج عاطفي وفكري أولا وقبل كل شيء .

وهذا النضج لا يتوفر بالقدر الكافي لدى الشباب الذي هو دون التاسعة عشرة ، ذلك انه لم يتخذ البعد العاطفي ، العقلي ازاء سؤال كالذي تم طرحه آنفا .

ويلاحظ ضمن الشباب العاطل ما يلي :

٥ر47 ٪ الذين هم دون ١٩ سنة تاثروا بموت بروسلي .

٥ر42 ٪ من له ١٩ سنة + تاثـر بموت بروسلي .

في حين ان :

٥ر2 ٪ فقط من هو دون ١٩ سنة لم يؤثر فيه موت بروسلي

٥ر7 ٪ من له ١٩ س + لم يؤثر فيه موت بروسلي .

وهكذا نجد ، على مستوى المقارنات الشمولية ، ما يلي :

في اطار التاثيـر :

شباب مدرسي دون ١٩ سنة = 35 ٪
شباب عامل دون ١٩ سنة = 40 ٪
شباب عاطل دون ١٩ سنة = ٥ر47 ٪
شباب مدرسي يقع سنه في فئة ١٩ سنة + : ٥ر27 ٪
شباب عامل يقع سنه في فئة ١٩ س + : ٥ر35 ٪
شباب عاطل يقع سنه في فئة ١٩ س + : ٥ر42 ٪

في اطار عدم التاثيـر :

شباب مدرسي دون ١٩ س : ١٥ ٪
شباب عامل دون ١٩ س : ١٠ ٪
شباب عاطل دون ١٩ س : ٥ر2 ٪
و
شباب مدرسي يقع سنه في فئة ١٩ س + : ٥ر١٧
شباب عامل يقع سنه في فئة ١٩ س + : ١٥
شباب عاطل يقع سنه في فئة ١٩ س + : ٥ر7

الملاحظ على هذه المعطيات في صورتها العامة ، ان النسب تقع في سلسلة تصاعدية عندما يتعلق الأمر بالتاثير ، وفي سلسلة تنازلية على مستوى عدم التاثير . كما تدل على ان الشباب العاطل هو الذي ء بقا فيه بزاف موته

بـروسلـي » .

الارتبـاط الثـانـي

التقمص منفذ ام سجـن ؟

لقد كانت سياسة هوليود بعد ان ركزت بنيتها الاقتصادية السينمائية ، ونشرت نموذجها خارجيا عبر الصورة ، كانت سياستها هي غرس النزعة الفردية التي يقوم عليها كيان المجتمع الغربي / الرأسمالي ، وهذه النزعة استطاعت تجسيدها عمليا « الفيديتاريا » او نظام النجوم ، وذلك قصد شد المتفرج الى النموذج المفضل وجعل هذا المتفرج يتتبع حياة هذا النجم أو ذلك في تفاصيلها المتباينة ، وعبر مراحلها المختلفة مع مراقبة سلوكه ، حركاته ، أسلوب حياته . وهذه « الطبخة » التي اعدتها هوليود لتصوير نوعية الحياة الاوروامريكية الى الدول المتخلفة ، وجدت لها الصدى الملائم في هذه الاخيرة .

وتاثيرات هذا الاسلوب وهذا النظام كانت السبب في فرز ظاهرة التقمص على مستوى عام ، أما على المستوى الذي يهم البحث ، فقد حصلنا على هذه الظاهرة بفضل الارتباط التالي :

تاثير موت بروسلي ، التقمص ، البطل المنتصر في مقابلة بين بروسلي، جيمس بونـد .

نبعزل عامل التقمص واعطائه في شكل نتيجة مستقلة نجـد 65 ٪ مـن الشباب المدرسي تقمص شخصية البطل مقابل 35 ٪ فقط لم يتقمصها .

ونسبة 65 ٪ تبرز بجلاء نجاح سياسة النجوم التي تمت الاشارة اليها سابقا .

واذا انتقلنا الى الشباب العامل نجد المعطيات التالية :

42ر5 ٪ من الشباب العامل تقمص شخصية البطل ، اثر فيه موت بروسلي ورشحه للانتصـار .

مقـابـــل :

12ر5 ٪ لـم يتقمـص

12ر5 ٪ تقمص شخصية البطل ، اثر فيه موت بروسلي لكن رشـح جيمس بوند للانتصار .

7ر5 ٪ لم يتقمص، اثر فيه موت بروسلي رشح جميس بوند للانتصار

15 ٪ لم يتاثروا بموت بروسلي ، تقمصوا شخصية البطل رشحوا بـروسلـي .

2ر5 ٪ لم يتقمصوا ، رشحوا بروسلـي

2ر5 ٪ تقمصوا شخصية البطل رشحوا جيمس بوند .

2ر5 ٪ لم يتاثروا بموت بروسلي ، لم يتقمصوا ، رشحوا جميس بـونـد .

والمـلاحـظ أن :

72ر5 ٪ من الشباب العامل تقمص شخصية البطل في حين أن :

27ر5 ٪ لم يتقمصهـا .

الشبـاب العـاطـل :

50 ٪ من الشباب اثر فيه موت بروسلي ، تقمص شخصية البطل ، رشح بروسلـي .

17ر5 ٪ اثر فيهم موت بروسلي ، لم يتقمصوا شخصية البطل رشحوا بروسلـي .

17ر5 ٪ من الشباب العاطل اثر فيه موت بروسلي ، تقمص شخصيـة البطل رشح جيمس بوند للانتصـار .

5 ٪ من الشباب العاطل اثر فيهم موت بروسلي ، لم يتقمصوا شخصية البطل ، رشح جيمس بوند .

5 ٪ من الشباب لم يتاثر بمو تبروسلي ، تقمصه ، رشـح بروسلي للانتصـار .

5 ٪ من الشباب لم يتاثر بموت بروسلي ، لم يتقمصه ، رشح بروسلي للانتصـار .

وتكون النتيجة في الاخيـر :

التقمـص : 72ر5

عدم التقمص : 27ر5

واذا اجرينا مقارنات عامة على ضوء هذه النتائج فاننا سنجد :

على مستوى التقمص : شباب مدرسي : 65 ٪

شباب عامـل : 72ر5 ٪

شباب عاطـل : 72ر5 ٪

على مستوى عدم التقمص : شباب مدرسي 35 ٪

شباب عامل : 27ر5 ٪

شباب عاطل : 27ر5 ٪

ما هو الاستنتاج الذي يمكن طرحه من خلال هذه المعطيات ؟

اجمالا يمكن القول أن التقمص هو معادل لتذويب او اذابة ذات الشاب ونسخها على النموذج المقترح من طرف الفيلم ، ومن ثم التقاط الشخص أو الاشخاص الاكثر اثارة والاكثر حركية في عالم الفيلم ، والتي يرى فيها الشاب انها تنوب عن حياته الضائعة . وهكذا وبواسطة عملية ربط سيكولوجيـة ، قائمة في الواقع على التزييف ، يضيع الشاب ذاته ، ويضيعه الواقع ، بلجوئه

الى عالم الآخر ، لان ما يرى فيه منفذا هو في نفس الوقت سجن . وقد اشار بريخت الى هذه الواقعة بقوله : التمثل (التقمص) يترك بصماته ، انه يجعل الشخص ذاته خصم نفسه » .

الارتباط الثالث :

لغة الافلام المفضلة × موقف الشباب من الحياة الغربية المغربية المصرية × نوع السكنى :

يمكن القول بصدد هذا الارتباط انه يمكننا من القاء الضوء على زاوية أخرى من زوايا الظاهرة الشمولية ، التي تدخل في اطار الآثار والانعكاسات الممارسة من طرف الايديولوجية المستوردة عبر الفيلم وتتمثل في :

- استيلاب لغوي تشكل الافلام الفرنسية قطبه الرئيسي .
- تفضيل الشباب للنموذج الغربي كأسلوب حياة مثالي .
- تواجد تطلعات بورجوازية عند الشباب .

وقد افرزت النتائج المعطيات التالية :

الشباب المدرسي :

اللغة العربية

5 ٪ من الشباب المدرسي يشاهد الافلام باللغة العربية ، يعتبر الحياة المغربية ايجابية ، يطمح الى فيلا كسكنى .

5 ٪ .... يعتبر الحياة المغربية متوسطة يطمح الى فيلا

2ر5 ٪ .... يعتبر الحياة المصرية سلبية يطمح الى فيلا

2ر5 ٪ .... يعتبر الحياة الغربية متوسطة يطمح الى عمارة .

اللغة الفرنسية

25 ٪ من الشباب المدرسي يشاهد الافلام باللغة الفرنسية يعتبر الحياة الغربية ايجابية يطمح الى فيلا .

7ر5 ٪ .... عمارة

5 ٪ .... ضيعة

7ر5 ٪ .... شيء آخر

2ر5 ٪ .... يعتبر الحياة المصرية ايجابية يطمح الى فيلا .

5 ٪ .... يعتبر الحياة الغربية متوسطة يطمح الى فيلا

7ر5 ٪ من الشباب يشاهد الافلام باللغة الفرنسية يعتبر الحياة المغربية متوسطة يطمح الى فيلا .

5 ٪ من الشباب المدرسي يشاهد الافلام باللغة الفرنسية يعتبر الحياة المغربية سلبية يطمح الى فيلا .

5 ٪ .... ضيعة

5 ٪ .... يعتبر الحياة المصرية سلبية يطمحون الى عمـارة .

وهكذا نجد، على مستوى الشباب المدرسي، وكمقارنة بين نموذجين من الحيـاة :

45 ٪ من الشباب المدرسي يشاهد أو يفضل مشاهدة الافـلام باللغـة الفرنسية ويعتبر الحياة الغربية ايجابية .

مقابل لا شيء بالنسبة للحياة المغربية ، و 2ر5 فقط بالنسبة للحيـاة المصرية كحياة ايجابية .

اللغـة الهـنـديـة :

2ر5 ٪ من الشباب المدرسي يشاهد اللغة الهندية ، يعتبر الحياة الغربية متوسطة ، يطمح الى فيـلا .

5 ٪ .... يعتبر الحياة المغربية سلبية يطمح الى شيء آخر .

الشبـاب العـامـل :

اللغـة العـربيـة :

نجد بالنسبة للشباب العامل ان :

37ر5 ٪ من الشباب العامل يشاهد الافلام باللغة العربية ، منها :

15 ٪ تعتبر الحياة الغربية إيجابية .

15 ٪ تعتبر الحياة المغربية سلبية

5 ٪ تعتبر الحياة المغربية ايجابيـة

2ر5 ٪ تعتبر الحياة المغربية متوسطة .

اللغـة الفـرنسيـة :

47ر5 ٪ من الشباب العامل يفضل مشاهدة الافلام باللغة الفرنسية منها :

30 ٪ تعتبر الحياة الغربية ايجابيـة .

2ر5 ٪ تعتبر الحياة المصرية ايجابية .

7ر5 ٪ تعتبر الحياة المغربية ايجابية .

7ر5 ٪ تعتبر الحياة المغربية سلبيـة .

2ر5 ٪ تعتبر الحياة المغربية متوسطة .

اللغـة الهـنـديـة :

15 ٪ من الشباب العامل يفضل مشاهدة الافلام باللغة الهندية منهم :

10 ٪ تعتبر الحياة الغربية ايجابية .

2ر5 ٪ تعتبر الحياة المصرية ايجابية .

2ر5 ٪ تعتبر الحياة المغربية ايجابية .

الشباب العاطل :

اللغة العربية :

30 ٪ من الشباب العاطل يفضل مشاهدة الافلام باللغة العربية منهم :
20 ٪ تعتبر الحياة الغربية ايجابية .
2ر5 ٪ تعتبر الحياة المغربية ايجابية .
7ر5 ٪ تعتبر الحياة المغربية سلبية .

اللغة الفرنسية :

45 ٪ من الشباب العاطل يفضل مشاهدة الافلام باللغة الفرنسية منهم :
25 ٪ تعتبر الحياة الغربية ايجابية .
2ر5 ٪ تعتبر الحياة الغربية سلبية .
12ر5 ٪ تعتبر الحياة المغربية سلبية .
5 ٪ تعتبر الحياة المصرية متوسطة .

اللغة الهندية :

25 ٪ من الشباب العاطل يفضل مشاهدة الافلام باللغة الهندية منهم :
10 ٪ تعتبر الحياة الغربية ايجابية .
5 ٪ تعتبر الحياة الغربية متوسطة .
7ر5 ٪ تعتبر الحياة المغربية سلبية .
2ر5 ٪ تعتبر الحياة المصرية سلبية .

تعكس النتائج التي تم عرضها آنفا موقف الشباب في تقسيمه الثالوثي من الفرضية المطروحة بخصوص : الاستلاب اللغوي ، والحكم على النماذج المقترحة من حيث سلبية أو ايجابية كل حياة على حدة ، والتطلعات السكنية.

وهكذا وجدنا ان اللغة الفرنسية كلغة افلام مفضلة ، حظيت بنصيب هام ضمن كافة المستويات ، كما ان الحكم على ايجابية الحياة الغربية ، يكاد يكون في غالبيته شبه مطلق ، عدا بعض الاستثناءات الطفيفة ، التي ظهرت وبغرابة في اوساط الشباب العاطل ، الا ان هذا الحكم او هذه النتيجة لا تمثل شيئا هاما بالنسبة للاغلبية العظمى التي انساقت الى جانب النموذج الغربي.

وهذه الواقعة تعكس الى أي مدى ما زال الاستعمار حاضرا في محيطه القديم ، وذلك على مستوى الكيا نالكلي باعتباره نموذجا مثاليا ، قدم نفسه سابقا في شكل عنف عسكري غاز ، ويقدمه الآن في شكل مغر على مستوى الفيلم والسينما عموما ، التي نابت في أوساط الشباب في الابقاء على استمرارية نفس الكيان ، واثباته جيدا في النفوس والعقول .

وهذا الحضور يعني طبعا نفي المجتمع المغربي والمجتمع العربي وطمس هويتهما من تصور ووجدان الشباب ، وبالتالي فرض الكيان الغربي بتناقضاته وصراعاته ، وبانسجامه كذلك .

وقد سبق « لجلوبير روسا » ان صرح بأن « السينما الامريكية استعملت وبذكاء الشخصيات الرئيسية للمسرح والرواية والتي يرجع عهدها الى القرن الماضي ، هذه الشخصيات تتطابق مع رؤيتها العنيفة ، « الإنسانية » « لعالم التقدم » : اناس عجيبين ، اقوياء ،عاطفيين ، لا يمكن قهرهم ... » .

وعملية فرض النموذج الغربي باعتباره النموذج المثالي ، لا يتم فقط على مستوى الفيلم بل تمتد لتشمل أبسط الاشياء المصدرة ، وهي بمثابة تعبير عن تفسيخ ذاتية انسان العالم الثالث وتفكيكها . ومحاولة خلق مجال تكون فيه الغلبة لاسلوب تعاملها اليومي ولاسلوب ترفها ونمط حياتها . واستهلاك الفرد المغربي للمستوردات ، من ساعات ، ولباس ، وأجهزة راديو / تلفيزيون كعلامة على التبرجز على الطريقة الاوروامريكية خير مثال على هذه الحقيقة .

ولقد اشار جي هينبيل الى المقومات السينمائية (من حيث التقنية وطريقة التعامل مع المتفرج) التي ينبني عليها ما اسماه « بمعمل الاحلام » وحصرها في 15 منهجية ، نلخصها كما يلي : (5)

في الافلام الهوليودية ، العالم الواقعي لا يحضر في حقيقته ، انه دائما كاريكاتوري، بطريقة أو باخرى ، وقد استطاعت هوليود خلق عالم وهمي استنادا الى بعض التقنيات المثيرة من موسيقى ، وسيكولوجية عتيقة ، قائمة على تقسيم ثنائي يجد تفسيره في الاديان ، فمن جهة هناك الاخيار ، ومن جهة اخرى يوجد الاشرار وكل الاشياء في السينما الهوليودية لا واقعية . ان شخصيات الافلام الهوليودية ليست لها ردود الفعل اليومية للانسان العادي، انها فوق عادية .

هذا التزيين للواقع ، تدعمه تقنية الخلق أو الابداع الفردي التي تتنافى مع مقومات العمل الجماعي ، والتي بواسطتها يمكن للفنان الاقتراب اكثر من الجماهير .

خلق عوالم تتحكم فيها الاحلام ، وهذه العملية تعكس هدفية هوليود في اعطاء « رؤيا مثالية عن الواقع » وفي هذا الصدد يمكن الاستشهاد بقوله « دانيال بورستين » التي مفادها ان « المواطن الامريكي يعيش في عالم فيه الوهم اكثر من الحقيقة ، فيه الصورة أكثر حقيقة من الاشياء الاصلية ، وهو مهدد بخطر اللاواقعية ، وهكذا نجد الشعب الامريكي اكثر الشعوب وهما » .

+ هذا الحلم الهوليودي تسنده وتدعمه من جهة أخرى استمرارية « الحلم الامريكي » والذي يقول ان كل الاشخاص بامكانهم الاستفادة من فرص النجاح، ولا تفرقهم وتميزهم في السلم الاجتماعي الا شجاعتهم وأهليتهم .

+ هذا المفهوم نجد له عاملا موازيا آخر : تجسيد الفردية أو الذاتية .

+ العرض السيء للحرمان : وهذا الحرمان ولدته الرأسمالية، وعوض ان

تخفيه ، تفضل عرض خطاياه . طبعا أصل ومصدر المرض لا يتم تحليله سينمائيا بالطريقة الصحيحة والواضحة . ان اشخاص عالم هوليود هم غالبا اناس سيكوباتيون .

+ الابهام الايديولوجي : قليلة هي الافلام الهوليودية التي تقدم المشاكل في رؤيا صحيحة .

+ اللعب بالاحساسات : العاطفية (الجنس) أو العنف هما ثديا هوليود.

+ مسح الارتباطات الاقتصادية ، الاجتماعية ، السياسية ، وهذا يؤدي الى اخلاء الصراع الطبقي من اي تحليل سينمائي وتعويضه بمواجهات ثانوية، شخصية أو ميتافيزيقية .

+ خلق جمالية « مغلوطة » .

+ القهر الممارس ضد المرأة . في السينما الهوليودية يحتل الرجل دائما الدور الرئيسي ، وهذا الواقع يعكس واقع المراة الاجتماعي ، الاقتصادي ، السياسي داخل امريكا وخارجها (البلدان التابعة) .

+ العنصرية : مدح مؤهلات الانسان الابيض (الغربي أو المسيحي) وانكار للسلالات الاخرى .

+ مدح العنف : وسياسة هوليود في هذا المجال تقوم على : ممارسة الاقلية للعنف ضد الاكثرية والمجتمعات الغربية هي بالضرورة مجتمعات عنف.

+ سذاجة المواقف : سيكولوجية الاشخاص مقدمة بشكل ساقط ، الرموز جماعية ، والفيلم دائما ينتهي بنهاية ما .

الارتباط الرابع :

السن × نسبة التردد شهريا على السينما × نوعية الافلام .

الافلام ما بين البوليسية والسياسية التجارية .

مظهر آخر من مظاهر الصورة العامة التي ابرزنا سابقا احدى جوانبها ، ستعكسه نتائج هذا الارتباط ، وذلك من خلال الفكرة التالية : تعامل الشباب مع السينما بكيفية « لا سوية » لا يمكن تبريره الا اذا فرضنا أن الشباب يستهلك بكثرة الفيلم السينمائي بهدفية التثقيف والبحث عن الذات وعن الواقع من خلال ثقافة سينمائية واعية ملتزمة ، واما ان يذهب لمشاهدة فيلم ما ، لتضييع ذاته ، وبالتالي الهروب من واقعه الذي يتحكم فيه منطق « العصر » فهذا مؤشر على سقوط الشباب في فخ المفهوم الهوليودي للثقافة عموما ولنوعية الفن السينمائي المفروض على الساحة الوطنية بوجه أخص .

من خلال الاستقراء برزت بجلاء عدة معطيات منها الجو الثقافي السينمائي الذي يفضل الشباب التحرك ضمنه ، وهو جو الاستيلاب وضياع الوقت ونسبة 90 ٪ من الشباب الذي يفضل مشاهدة الافلام البوليسية ، هي صارخة وتدعم ما سبقت الاشارة له بخصوص ايديولوجية العنف المستوردة عبر

الفيلم . لماذا الافلام البوليسية ؟ هذا السؤال يطرح نفسه ، نعم لماذا يفضل الشباب الذي شمله البحث مشاهدة الافلام البوليسية ؟.

ـ ... « لانه يتعلم منها فن السرقة ؟؟ »

ـ ... « تا تخلي الانسان فايق ؟ » هذا ما صرح لنا بـه شاب عندمـا طرحنا عليه السؤال . وهذا التبرير يعبر مسار شخصية هذا الشباب ، مسارا سيقودها حتما الى ارتكاب العنف واقتداء الجرائم ، والحالات من مثل هـذا الشباب كثيرة ومتعددة . فالحالات التي قدمت تبريرا من هذا النوع لم تع جيدا الخلفيات التي يقوم عليها الفيلم البوليسي ، ولم تع الجهات المحركة لهـذا النوع من الافلام والاهداف التي ترمي تحقيقها على المستوى الايديولوجي ، الاجتماعي ، الاقتصادي ، وكل ما اخذته عن هذه الافلام كدروس هي الحركات والاحداث ، وفترات السرقة أو المصارعة . ورات في ذلك امكانية تجسيد هذه الوقائع في الواقع المحلي ، وهذا تمرد من النوع السلبي ، يكون احدى واجهات سياسة هوليود .

والفيلم البوليسي يعكس صورة المجتمع الامريكي في حالته المرضية / المريضة الذي يتخلله العنف ، والرشوة والميز العنصري ، وتتحكم في حركيته العلاقات الاستغلالية ، والقيم الفردية . تجيء هذه الافلام لتشير فقط الى هذه الظواهر ، مع الابقاء في النهاية على نفس الاساليب ، وطرق التعامل . ونفس السياسة (مثلا سياسة القانون والنظام النيكسونية التي جسدتها العديد من الافلام الهوليودية ، أو سياسة العصا الغليظة الروزفيلتية) وهذه الافلام لا تخلو من مسحة فاشستية ، كما اشار الى ذلك ناقد سينمائي فرنسي في احدى مقالاته بمجلة « الشاشة » عدد 41 ، حين تناول بالتحليل سلسلة من الافلام البوليسية ، تحمل في طياتها العنف الممارس في وسط المجتمع الامريكي من طرف البوليس . كما ان هذه الافلام « تحمل قلق الضمائر ، وتعتبر صدى للواقع ، الا ان هذا النوع من الافلام لا يذهب الى حد تشخيص المرض المزمن الذي يعاني منه الفرد الامريكي والمجتمع في عموميته ، بل يقتصر على عرض بعض الظواهر المتفشية التي لم تصبح من المحرمـات ، كظاهـرة تعاطـي الحشيش ، والكيف ، واساليب محاربتها ، او السرقات ، والاغتيالات ... الخ وقد اصبحت تكون الوجه الساطع لامريكـا » .

اذن هناك عرض ، لكنه عرض للمشاكل التي تجد حلهـا في الاساليب الانفرادية الانعزالية .

فحين يبحث الشاب عن نفسه (هذا مع الافتراض انه يذهب الى السينما للبحث عن ذاته) او عن شيء ما من خلال الافلام البوليسية ، فانه لن يجد الا العنف والاقتتال ، لن يجد الا مجتمعا يتحكم فيه منطق المسدس أو البندقية وحين يدخل نفسه الى هذا الاطار ، فانه سيدخل حتما الى السجن (السجن

الـــواقعـــي) .

والسجن بالمغرب يعرف اقبالا متزايدا من طرف الشباب .

ذلك انه خلال بحث اقيم حول موضوع : « محاولة في ابراز وضعيــة المسجونين بالمغرب » توصل صاحب الدراسة الى النتائج التالية :

73ر4 ٪ من المعتقلين جلهم شبـــاب .

و « اكبر فئة تتعرض للاعتقال هي فئة الافراد الذين يتراوح سنهم ما بين 20 و 24 سنة اذ يصل تمثيل هذه الفئة داخل المؤسسات العقابية بالنسبة لما تمثله في المجتمع الى 48ر2 ٪ اي انها تزيد بأربـــع مـــرات ونصف ... »

وفي باب : الجرائم المرتكبة وأنواعها ، توصل صاحب البحـــث الـــى ان : « الجرائم ضد الاشخاص والاموال تصل نسبتها الـــى 70ر5 ٪ وهكـذا يظهر ان الاسباب التي تدفع هؤلاء الشباب الى ارتكاب الجرائم هي بالاساس أسباب مادية مرتبطة بالفقر والاهمال ، وشتى أنواع البطالة والحرمان » وهذه الحقيقية يمكن ربطها بما صرح به احد الشباب آنفا ، من أن الافلام البوليسية تساعده على تعلم فن السرقة .

وهذا طبعا ما تحاول الايديولوجية الهوليودية اثباته علـــى مستـــوى التصور والتصرف في وسط الجمهور ، الذي يتردد على أفلام من هذا النوع . اما ان يكون الشباب في السجن لسبب أو لاخر ، واما ان يخدر في مرحلة أولى ثم يهمش في مرحلة ثانية ، حتى لا يهدد مصالح الامبريالية من جهـــة ، ومصالح حلفائها من جهة اخرى ، وتبقى بذلك الاوضاع على ما هي عليه .

وقد يعترض البعض بخصوص نتيجة الاستقراء ، الا وهـــي تمثيليـــة الافلام السياسية بنسبـــة 65 ٪ ؟

وردنا على هذا التساؤل هو ان هذه النسبة تعد مجرد مطمح لن يتحقق قط ما دامت الاوضاع على ما هي عليه ، وما دامت السينما / الافيون حاضرة شكلا ومضمونا على الساحة الثقافية الوطنية ولا نعرف الى متى ؟

فالاشياء واضحة . ان هناك اختيارا من طرف الشباب ، هناك رغبة ، سجلتا اعلى نسبة في وسط الافلام البوليسية ، وعكس في نفس الوقت واقعـــا ما زلنا نعيش على مخلفاته وترسباته، وتمثل في احتكار افلام العنف البوليسية لبرامج جل القاعات بالمغرب ، بعد ان احتكرتها ولوقت محدود أفلام هونك ــ كونك للكاراتيه ، ذلك ان هذه الافلام كانت ظرفية ، حققت نتائجها وانزلت الى الدرجة الثانية .

اما على مستوى السينما السياسية فيمكن القول انها موسمية ان لـــم يكن وجودها منعـــدمـــا .

ونحن لا نتفق على تسمية افلام سلسلـــة « زد » « Z » بالافـــلام السياسية لانها لا تمس السينما السياسية الحقيقية في شيء ، ذلك انها وكما

يعتبرها بعض النقاد ، الجناح الايسر للبورجوازية . فعطاؤها محدود على مستوى طرح القضايا الجوهرية والمعاناة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي تطبع حياة انسان العالم الثالث . كل ما فعلته الى حد الآن هو انها اثارت بعض مظاهر القضايا الاجتماعية والسياسية وصورت بعض الفضائح المرتكبة من طرف النظام الراسمالي في المجتمعات الغربية (كمشكل العدالة ـ الانتخابات الرشوة ـ الاغتيالات السياسية ...) وقد صرح « كوستاجافراس » متزعم هذه السلسلة بقوله : « ان لي موقفا اخلاقيا في الاساس ، لا احاول وضع الاحداث في اطارها التاريخي » . وقد ظهرت العملية في الاخير مربحة ، واحتوتها هوليوذ والشركات المتعددة القوميات حين استثمرت رؤوس أموالها في بعض الانتاجات من هذا النوع ، والتي تعتبر مساهمة ينقصها البعد الايديولوجي .

اذن لا داعي للتحمس لتمثيلية 65 ٪ ، لان العملية في نهاية المطاف تدخل ضمن محور الاستغلال الهوليودي ، وقد اشار « جولبير روشا » الى هذا الواقع بالعبارات التالية : « شيء يقيني لم يعد فيه مجال للشك : لم يعد أحد يهتم بالسينما السياسية ... السينما مراقبة تجاريا من طرف الامبرياليين ، وعندما تصبح الافلام شعبية فان النظام يمتصها ... »

هذا بالاضافة الى ان هذه الافلام التي تروج في « القاعات المغربية » تطرح رؤيا خاصة لبعض المشاكل والقضايا التي لا تمت بصلة لواقع الشباب المغربي ، ذلك ان قضية العدالة المطروحة مثلا من خلال هذه الافلام لا تهم الشباب المغربي في شيء .

وكاستخلاص عام لهذا الارتباط يمكن القول ان الشباب بجي يعقوب المنصور « مثلا » بواسطة الافلام البوليسية (و « السياسية » من حين لآخر) والافلام الترفيهية ، والتي تعتبر كامتداد لما يجري على الشاشة الصغيرة ، ذلك ان هذا الصندوق يزخر من جهته بمسلسلات العنف وبارقام هزلية سواء من الانتاج المحلي أو الانتاج الاجنبي .

والشباب حين يلجأ الى عالم البوليسيات أو الهزليات لا يحس بالغربة، لانه مستأنس وتعود على الابطال ، على شيكاجو ، ونيويورك ، والمافيا .

واذا كانت الامبريالية والبورجوازية المحلية تتحملان المسؤولية الرئيسية لهذه الوضعية ، فان للشباب بدوره نصيبا في تشجيع هذه الممارسات وبالتالي الابقاء على هذه الحالة ، ان لم يكن تفقيم وتعميق حدتها . ومسؤولية الشباب تقع على مستوى وعيه ، والذي يمكن القول عنه انه دون المتوسط ذلك ان فهمه المغلوط للسينما ولوظيفتها الاجتماعية لا كفن بامكانه الاسهام في تغيير الحياة وتربية العقل تربية واعية ، بل كعرض شجع على انجاح الايديولوجية المستوردة وبالتالي اخلى الجو من امكانيات التصدي سواء بواسطة مقاطعة هذه الافلام ، او مواجهتها بالنقد الصحيح ، أو اتخاذ البعد

العقلــي والعاطفــي ازاءهــا .

« يجب تحطيم خرافــة الثقافــة اللامنتميــة الى الف قطعــة »
مايكوفسكــي .
« ان بلدا متخلفا ليس لزامــا عليــه ان يملك فنــا متخلفــا »
جلوبيــر روشــا

الارتبــاط الاول :

المستوى الثقافي × الفائدة من السينما × العامل المحدد .

الشبــاب الــمدرســي :

السينمــا كترفيــه = 42ر5 ٪
السينمــا كتثقيف = 17ر5 ٪
السينما كترفيه / تثقيف = 40 ٪

الشبــاب العــامــل :

السينمــا كترفيــه : 62ر5 ٪
السينمــا كتثقيف : 12ر5 ٪
السينما ترفيه / تثقيف : 25 ٪

الشبــاب العــاطــل .

السينمــا كترفيــه : 62ر5 ٪
السينمــا كتثقيف : 2ر5 ٪
السينما ترفيه / تثقيف 35 ٪

ان اعتبار السينما كأداة تسلية من طــرف الشباب (وفي غالبيتهــم) فرضته الوضعية الثقافية العامة للبلاد التي ينعدم فيها الانتاج الهادف ، ينعدم فيها التأطير المسؤول لامكانيات الفرد الفكرية ولمواهبه الخلاقة الكامنة . وقد سبقت الاشارة الى الوضع التعليمي ، المهني والتجهيــزات « المؤطــرة » لوضعية الشباب . كما فرضه الوضع السينمائي بالمغرب الذي عرضنا له آنفا . وضمن هاتين الواجهتين تتحدد مواقف الشباب من الوضع السينمائي ومــن وظيفة السينما الاجتماعية والثقافية ، باعتبارها « وظيفة ترفيهية » .

واذا كانت الاغلبية اعتبرت السينما كتسلية (ودخلت بذلك في مخطــط البورجوازية الهادف الى تركيز فكرة الفن للفن سواء في الميدان المسرحي ، أو السينمائي أو على مستوى الانتاجات الفكرية العامة) فانها عبرت بذلك من جهة عن : بؤسها الفكري الناتج عن ظروف معينة ومن جهة ثانيــة : سدت الطريق أمام محاولات السينمائيين المغاربة الذين يصعب عليهم التوجه الــى الشباب باللغة السينمائية الاجتماعية والسياسية الهادفة . ذلك ان السينما

المستوردة كيفت أذواقهم ومواقفهم بما يتمشى ورؤيتها الخاصة لوظيفة الفن السينمائي والتي ترتكز على « الاعتراف للانسان بحق قراءة ، مشاهـدة ، سماع التاريخ عوض المساهمة في بنائه » (سولاناس ـ جيتينو) .

وهكذا يتحول المتفرج الى « الانسان المقبول كمستهلك سلبي »

وهذا الاستهلاك الذي تحدث عنه كل من سولا ناس ـ جيتينو ، يؤدى عنه ثمن ، وهذا ما سيعرضه الارتباط التالي .

الارتبـاط الثـانـي :

الفائدة من السينما × الصوائر × نوعية الافلام .

التسليـة :

من يصرفون : درهمين : 27ر5 ٪

درهمين فأكثر : 40 ٪

التثقيـف :

من يصرفون : درهمين : 20 ٪

درهمين فاكثـر : 12ر5 ٪

التسليـة / التثقيـف :

من يصرفون : درهمين : 70 ٪

درهمين فاكثر : 30 ٪

علـى مستـوى الفيلـم البوليسي :

47ر5 ٪ يشاهدو نأفلام بوليسية ، يعتبرون السينما تسلية منهـم : 12ر5 ٪ يصرفون درهمين و 35 ٪ يصرفون درهمين فاكثر .

7ر3 ٪ يشاهدون أفلاما بوليسية يعتبرون السينما تثقيفا منهم 2ر5 ٪ يصرفون درهمين و 5 ٪ يصرفون درهمين و 17ر5 يصرفون درهمين فاكثر .

على مستوى الفيلـم السياسـي :

السينما كتسلية = 2ر5 ٪ يصرفون درهمين فاكثر .

السينما كتثقيف = 17ر5 ٪ منهم 12ر5 يصرفون درهمين و 5 ٪ يصرفون درهمين فاكثـر .

السينما كتسلية / تثقيف = 17ر3 ٪ منهم 15 ٪ يصرفـون درهميـن و 2ر5 يصرفون درهمين فأكثـر .

هذه النتائج تبدو لنا جلية ، وان كانت تحتاج الى تعليق فأقل ما يمكن قوله بصددها ، هو ان شباب حي يعقوب المنصور يذهب الى السينما « لافراغ جيوبه » والتزود بشحنة سلبية من العنف ، وهما عمليتان تلتقيان في مجرى هدفية الامبريالية التي تسعى الى اثبات هيمنتها الاقتصادية والابقاء علـى سياسة التبعية التي أقرتهـا .

فاذا كانت شركة MPEAA تعتمد على 50 ٪ م نمداخيلها على الاسواق

الخارجية ، فانها تمتص 3/2 من المداخيل المحصل عليها بالاسواق المغربية والتي تقدر سنويا بـ 4 مليارات من الفرنكات وبمعدل 20 مليـون تذكـرة سنويا . فالدار البيضاء وحدها التي يصل فيها عدد القاعات الى 52 قاعة مع 40.000 مقعد تغطي وحدها 40 ٪ من مجموع الاعمال العامة . ذلك انه ما بين سنة 1967 ـ 1969 تطور عدد المتفرجين بالشكل التالي :

1967 : 15.738.648 .

1968 : 17.402.621 .

1969 . 26.620.796 .

والحركة التصاعدية التي عرفها عدد المتفرجين ، هي بمثابة علامة على ان السينما التجارية بخير وانها كونت المتفرج المستهلـك لايديولوجيتهـا ولقيمها ، وقد استهدفت في السنوات الاخيرة ـ بعد اجتياح موجة افلام الكارتيه للسوق المغربية والتي سجل من ورائها « الاخوان شو » أرباحا تقدر بـ 9 مليارات من الدولارات ـ استهدفت الشباب بصفة خاصة .

ونعتقد ان هذه السياسة لها خلفيات عديدة نذكر منها :

ـ جعل الشباب يتعامل مع الصورة أكثر من تعامله مع الكلمة ، بمعنى آخر ، تشجيعهم على استهلاك الافلام عوض استهلاك الكتب .

وهذه العملية تؤدي في الاخير الى تكوين أفراد جامديـن (متفرجين) أكثر منهم مفكرين او متسائلين .

ثم ما معنى أن يصل معدل الافلام المستوردة سنويا من الخارج الى 900 فيلم ؟ انها حقا سياسة وراءها أهداف . وقد كان معدل الاستيراد كالتالي :

550 فيلم امريكي ، 400 فيلم فرنسي ، 350 فيلم ايطالي ، 400 فيلـم مصري .

الباقي من بلدان اخرى (الهند ـ هونك ـ كونك ...)

500 فيلم سنة 1967 ، 700 فيلم سنة 1968 ، 900 فيلم سنة 1969 .

وهذه السياسة تمتد لتشمل الدول العربية برمتها ، والتي تقذفها هوليود بوابل من الافلام الرخيصة المسمومة ، واللائحة التالية توضح هذه الوضعية .

400 فيلم = المغرب ، 500 فيلم = الجزائر . 300 فيلم = تونس ، 150 فيلـم = ليبيـا ، 300 فيلـم = مصـر ، 600 فيلـم = لبنان ، 200 فيلـم سوريا ، 100 فيلم = العربية السعودية ، 200 فيلم = فلسطين الاردن ، 250 فيلم = العراق .

هذه الاحصائيات التي قدمها « الطاهر شريعة » في دراسـة لـه حـول السينما العربية قديمة ذلك ان الصورة قد تغيرت على ما كانت عليه ، وأصبح المغرب يحتل الصف الاول بمعدل 900 فيلم / سنويا . وحتى اذا أخذنا هذه المعطيات في صورتها الحالية قصد استنتاج بعض الحقائق ، نجد ان لبنان

ولو كان يحتل الصف الاول ، وتتبعه الجزائر فان لهذين البلدين انتاجهما المحلي ، يغطون به الافلام المستوردة ويصدرونه بعد ذلك الى الخارج . مما يؤدي الى التخفيف من وطأة الافلام المستوردة على اقتصاد البلدين ، وبالتالي تحضر سينما البلدين على الساحة الثقافية .

اما بالنسبة للمغرب فالعملية لا تستفيد منها لا الثقافة المغربية ولا الاقتصاد وانما الشركات المتعددة الجنسيات .

وقد أوضح الطاهر شريعة في دراسة أخرى نشرت بمجلة « افريك ازي » الى ان الارباح الصافية المصدرة من افريقيا من طرف شركات التوزيع الامريكية تصل الى 3 مليارات و 7500 مليون فرنك واستنتج نفس الناقد الى انه « باقامة بنيات جديدة وذلك بتحديد الاستيراد من 10.000 الى 6.000 أو 7000 فيلم / سنويا مع اتخاذ بعض التدابير الوقائية الاخرى يمكن لافريقيا ان تمول 150 ـ 200 فيلم / سنويا ، هذا يعني تغطية 20 ـ 30 ٪ من حاجيات الجمهور الافريقي وذلك بانتاج وطني »

فاذا كانت افريقيا والعالم العربي يتقاسمان نفس « الوباء » فكل التحاليل تشير الى ان هذا الاخير متفش بصورة فعالة بالمغرب ، أكثر من غيره . ذلك انه اذا كانت بعض البلدان الافريقية / العربية قد اتخذت اجراءات راديكالية تمثلت في التاميم (مثلا تانزانيا ـ الجزائر ـ فولتا العليا ـ مالي ـ الداهومي ـ غينا) أو بعض الاجراءات الوقائية : خلق شركات توزيع وطنية : تونس ـ السينغال .

فان المغرب لم يفكر في « اقلاق راحة » شركات التوزيع المتعددة القوميات ، بل على العكس شجع حركتها ، وقلص في نفس الوقت امكانيات السينما المغربية ، على المستوى الاقتصادي / الثقافي .

واخيرا . حاولنا في كل ما تقدم وبقدر الامكان محاصرة اشكالية البحث في خطوطها العريضة والتي جاءت لتقديم آثار وانعكاسات السينما المستوردة على الشباب بحي يعقوب المنصور ، في وضعيته النفسية ، الاجتماعية والاقتصادية ، ويمكن اعتبار السينما المسؤول المباشر عن تأزم الوضع وتفاقم حدته ، وعن الضياع النفسي / الفكري / الاقتصادي لهذا الشباب ، وذلك لما تمتاز به من أسلوب تاثيري / تخديري يتوجه رأسا وبواسطة لغة عنف مثيرة ، الى جانب الضعف لدى الشباب من أجل كسبه نفسيا وفكريا ، حتى يتقمص ويتوحد بعالم البطل ، وهذا التوحد راينا كيف انه يعبر عن هروب ونفور من الذات ومن الواقع الراهن ، للالتجاء الى العالم / البديل ، والمشكل لاحضان وهمية تستقر فيها نفسية الشباب وتستكين الى الراحة وهذا ما يبرر حكم الشباب على ايجابية الحياة الغربية التي اعطت النتائج ايجابيتها وتفضيلها من طرف الشباب باعتبارها الحياة النموذج .

الحلـول المقــتـرحـــة :

« واظن انه يجب تحطيم هوليود . » جي هينبيـل .

« ان الطريقة الوحيدة لوضع حد للسينما الامبريالية هو عدم اخراج أفلام في اطار الادارة الامريكية » جلوبير روشا .

« عملنا هو التحرر من اغلال الصور المفروضـة مـن طـرف الايديولوجية الامبريالية من خلال جميع أجهزتها : صحافة ـ راديو ـ سينما ـ اسطوانات ـ كتب » .

جان لوك غـودار

هذه بعض الحلول / المواقف التي عبر من خلالها أصحابها عن الرغبة في تخليص السينمات الوطنية بالعالم الثالث أو الدول الغربية من الهيمنـة الهوليودية ، كشكل فرعي للهيمنة الاقتصادية والسياسية ، وبالتالي ضـرب الحصار على الايديولوجية المستوردة ، حتى لا تستمـر في عمليـة التسميـم والتأطير التي يتعرض لها ملايين المتفرجين .

الا ان هذه المواقف / الحلول رغم أهميتها لا فقط على مستوى الكتابة السينمائية ، بل كذلك على المستوى العملي (اخراج أفلام مناهضة شكلا ومضمونا للاسلوب الهوليودي ولايديولوجيتها) تجاوزها موقف أكثر راديكالية من أمريكا اللاتينية في شكل بيان مشهور اصدره كل من سولاناس وجيتينو . استعرضا فيه الهيكل الحالي للسينما العالمية ، الذي يتمفصل كالتالي :

ـ **سينما أولى** : او « السينما الهوليودية » تمكنت ولوقت طويل (ومـا زالت الى حد الآن) من فرض أسلوبها السينمائي ، ونظرية السينما / التسلية.

ـ **سينما ثانية** : أو « الموجة الجديدة » التي برزت خلال الستينات ، وكانت بمثابة « انفتاح » في اتجاه محاولة تحرير « ثقافية » مـن السيطـرة الهوليودية ، ألا ان غالبية محركيها احتواهم النظام الهوليودي واستحالوا بذلك الى مثقفين نخبويين ، لا تربطهم بالجماهير أدنى صلـة .

ـ **سينما ثالثة** : او « سينما التحريض » وهي التي تعترف بالصراع المناهض للامبريالية ويمكن اعتبار هاته السينما « أضخم تظاهرة ثقافية ، علمية وفنية لعصرنا الحالي » . وقد عبر كل من سولاناس وجيتينو عن أملهما في أن تصبح هذه السينما عبارة عن « أممية سينمـا العصابات » . وهـذه السينما لها وجودها الفعلي بكوبا ، فيتنام ، الصين ، وتعمل في سرية داخل الارجنتين ـ الشيلي ـ البرازيل . ورغم ان عطاءها لم يبرز بشكل فعلـي ، نتيجة الحصار المضروب عليها من طرف الامبريالية فانهـا تعمـل وبكـل الامكانيات لحصر السينما الهوليودية ، بايجابيتها الهادفة الملتزمة .

ونحن نأخذ بوجهة النظر هذه التي تضمنها « البيان » ما دامت تتجاوز

الحلول الاصلاحية لتمتد الى القارات الثلاث في عملية بناء كيان سينمائي موحد ومنفصل عن النظام الهوليودي ومواجه له في مختلف أشكاله . ذلك ان تخليص السينما المغربية من حالة التهميش ، وتخليص الشباب من نفس الظاهرة لا يمكن ان يعطي النتائج المرجوة الا اذا تم وضع خطة وحدوية على مستوى البلدان المناهضة للامبريالية . لان الحلول الفردية في هذا الميدان بالذات قصيرة العمر ومحدودة العطاء .

اذن فسبيل ضمان نهضة سينمائية مغربية ، واعية ، وملتزمة بقضايا الانسان وبمعاناته ، يتوقف على ، التحرر الثقافي / الاقتصادي / السياسي ، الذي يجب أن يكون طريقا للقاء البلدان المناهضة لسياسة التخدير والنهب الممارسة من طرف الفيلم الهوليودي حتى يتم بذلك ادماج المستلبين ، والمهمشين / داخل المجتمع وتصحيح مواقفهم ورؤاهم للقضايا المطروحة على الساحة الوطنية .

المراجع :

1 ـ محاضرات الدكتور محمد جسوس للسنة الثالثة حول : « التنمية والتخلف »

2 ـ « سينما 3 » عدد 3 ـ طاهر شريعة دراسة حول الاوضاع الاقتصادية والثقافية للسينما العربية / الافريقية .

3 ـ المجلة الفنية الادبية الافريقية : جي هينبيل

4 ـ مجلة الشاشة : عدد 24 : 1974 .

5 ـ « 15 سنة من السينما العالمية » : جي هينبيل .
منشورات « سيرف » عدد 59 : 1975 .

6 ـ « لاماليف » ـ عدد 31 ـ لطيف لحلو .

7 ـ المحرر ـ عدد 603 ـ بتاريخ 20 ابريل 1976 . دراسة حلول :

8 ـ كراسة المركز السينمائي المغربي مغرب سينما 72 .

9 ـ « سينما 66 » عدد 111 ص. 68 ـ « جي بروكور » السينما المغربية

10 ـ منشورات دار عويدات (بيروت) تاريخ السينما العالمية لجورج سادول سنة 1968 . يعقوب المنصور بين « الامل » و « التعاسة »

وثـــائـــق

● ملاحظات حول السينما المغربية / نور الدين السابل

1 ـ يتكون النموذج العادي (السائد) الذي تبنته الصناعة السينمائية منذ أن اصبحت صناعة استهلاكية جماهيرية في الغرب (أي منذ الثلاثينات على الاقل) من ثلاثة قطاعات متمايزة ومتكاملة في آن واحد : الانتاج ـ التوزيع ـ الاستغلال .

2 ـ ولا بد هنا من ملاحظة اولية : الانتاج يتضمن الاخراج (الابداع) ويكيفه (ينفيه)، كما أن الاستغلال يتضمن الاستهلاك (الدخل المالي) ويكيفه (ينفيه) . ـ ومفهوم النفي هنا مفهوم اساسي : فالانتاج لا تهمه في شيء ذاتية المبدع السينمائي (وتاريخ السينما يزخر بالصراعات بين المنتج والمخرج) ، والاستغلال لا تهمه في شيء ذاتية المتفرج . يلتقي هنا المنتج والمستغل في التعبير عن رغبة موحدة : السيطرة على المخرج والمتفرج وبالتالي النفي المطلق لرغباتهما . ـ بل واخطر من ذلك ، نجد الانتاج ينطق باسم الاخراج كما نجد الاستغلال ينطق باسم الاستهلاك . فلا صوت للمخرج امام سلطة الانتاج المادية ، ولا صوت للمستهلك امام سلطة الاستغلال المادية كذلك .

3 ـ لا أن انعدام الصوت في كلتا الحالتين لم يعن أبدا انعدام الخطاب : خطاب حول السينما على انها كتابة وممارسة ابداعية وحقل تعبيري له خصوصياته (الاخراج) ، وخطاب حول السينما على أنها مشروع ثقافي بالمعنى الاوسع : ترفيهي وتربوي ، جماهيري وفردي . ـ وما تاريخ النقد السينمائي الا السجل الحي الذي يحتضن منذ ميلاد السينما تواجد هذين الخطابين : خطاب المخرج وخطاب المتفـرج .

4 ـ هذان الخطابان يتوجهان حتما الواحد الى الآخر شريطة أن يعترف لهما بالوجـود والمشروعية ، ذلك الوجود وتلك المشروعية بالذات اللذان خلعا لهما من طرف السلطة السينمائية المشروعة داخل نموذج السينما العادي (السائد) ، النموذج ذو الاقطاب الثلاث : المنتج ـ الموزع ـ المستغل . والغريب في الامر هو ان خطاب المخرج لا يصل الى الاذن التي هي أهل لان تجعل منه خطابا مشروعا (اذن المستهلك) ، وان خطاب المستهلك لا يصل الى اذن المخرج ، فيبقى كل منهما تائها ، موجها الى اذن غائبــة .

5 ـ خطاب اخرس واذن غائبة : هذه بديهية الصناعة السينمائية منذ أن عينت مكان المخرج ومكان المتفرج وسجنتهما داخل علاقة وهمية بين نجوم لامعة وخرافية وبين جماهير مستهلكة ومبهمة ـ فمنطق العرض أقوى من اختلاف الانظمة السياسية ، و « هوليود » و « موسفيلم » يتكلمـان نفس اللغـة .

6 ـ من هنا يتبين الدور الاساسي الذي يمكن للنقد السينمائي ان يلعبه : توضيح مقولات الخطاب السينمائي ، تحليل المصالح التي يدور حولها الصراع في حقل عالم العرض ، تشييد أكبر عدد ممكن من الجسور التي تسمح بمرور الخطاب الى من اليه يتوجه هذا الخطاب في حقيقته . ـ فالنقد السينمائي ليس مهنة أكثر ما هو محنة : له مشروعية اجتماعية استهلاكية حددتها له صناعة العرض نفسها بينما حقيقته تكمن في استنطاق هذه المشروعية الوهمية التي تساهم في آخر المطاف في تعزيز منطق العرض وسلطة النموذج ذي الخطاب الموحد والموحد ـ خطاب الصناعة لا خطاب الابداع .

7 ـ اذا استثنينا الافلام القصيرة ، نجد أن الخطاب السينمائي يتجلى في المغرب من خلال 25 شريطا . انجزت كل هذه الافلام ابتداء من 1969 ، الشيء الذي يجعل معدل الانتاج السنوي المغربي في ميدان السينما يساوي 5ر2 فيلم . ـ لا تهمنا هنا ضآلة هذا المعدل بقدر ما يهمنا أن نرى ما هي نوعية الخطاب الذي تنطق به الافلام المغربية منذ عشر سنوات .

8 ـ ودون ان ندخل في التحليل الدقيق يمكن ان نلاحظ ما يلي : لا يمكن لخطاب ما ان ينطلق من العدم ، كما لا يمكن أن يفرض وجوده دون اقرار خصوصية محددة وهوية راسخة ـ وتاريخ الاتجاهات والمدارس السينمائية في العالم يبرز بوضوح صيرورة الخطاب السينمائي على انها تخضع لجدلية التسلسل والقطيعـة .

9 ـ التسلسل هو ما يجعل المدارس والاتجاهات تأخذ بعين الاعتبار واقع الخطاب فـي المرحلة التاريخية الخاصة التي تظهر فيها تلك المدرسة أو يبرز فيها ذلك الاتجاه ـ مثلا ، ان الواقعية الجديدة الايطالية ، عبارة عن متابعة للواقعية الشعرية الفرنسية لكن انطلاقا من رؤيا جديدة حددتها وسائل تقنيـة جديـدة .

10 ـ اما القطيعة فهي ما يسمح لمدرسة او اتجاه ما باستخدام مقولات مختلفة عن المقولات المعتادة التي تسود في المرحلة التاريخية الخاصة التي تظهر فيها تلك المدرسة او يبرز فيها ذلك الاتجاه . ـ ونجد هنا أن نفس الواقعية الجديدة الايطالية تشكل رفضا قاطعا لتقنيـات الاستوديو وما تتضمنه من تحديد خاص للرواية والسرد والتصور في ميدان الاخراج السينمائي .

11 ـ من هذه الزاوية ، يتبين لنا ان خطاب الافلام المغربية لم يتبن الى حد الآن جدلية التسلسل والقطيعة ، وذلك لاسباب تاريخية لا تهم المغرب فحسب بل نجدها في سائر سينمات العالم الثالث . ـ ومنطق هذا الخطاب ينطوي اساسا تحت مفهوم صعب التحديد الدقيق رغم انه سهل الملاحظـة الميدانية : مفهـوم التبعيـة .

12 ـ ان التبعية في الميدان الذي يهمنا هنا هي ذلك النمط من التعبير الذي ينفي ذاتية المتكلم ملغيا في نفس الوقت الشروط الضرورية لانتاج أي خطاب له استقلاله الذاتي : مكونات خصوصية (لا فلكلورية) ، وبعد كوني (لا جهوي) ـ من هنا نفهم فشل نمـوذج شريـط الاغاني والرقص (المصري) كاعادة ميكانيكية لنموذج الكوميديا الموسيقية الهوليودية الـذي نطق فترة بخطاب مبدع داخل واقعه قبل أن يصير بنفسه اعادة انتاج لنفسه ، ومن هنا كذلك نفهم فشل الكثير من السينمات الوطنية ما بين 1960 و 1970 التي تبنت الرفض دون 1) أن تعرف بوضوح ماذا ترفض بواسطة هذا الرفض (ايديولوجيات أم تقنيات أم كتابات أم كل هذا ؟ وفي هذه الحالة ماذا يمكن أن يقترح واقعيا ؟) ، و 2) دون أن يكون واقع مستهلكيها ناضجا لقبول منطق الرفض وبالتالي المساهمة في عملية القطيعة . ـ بعبارة اخرى ، ان الواقع الاجتماعي بكل ما يتضمنه من تناقضات ومميزات خاصة يساهم في تشكيل الخطاب المبدع بقدر لا يقل اهمية عن مساهمة الذات المبدعة ـ وهذه بديهية لا يصح تجاهلها ولا يمكن تلافيهـا .

13 ـ وعندما نقول ان منطق التبعية هو الذي يهيمن على الخطاب السينمائي المغربي ، نقصد بذلك شيئين متمايزين ـ بغض النظر عن أن الافلام المغربية لا تبرمج كيفما كان الحال في القاعات المغربية ، وهذا ناتج عن تبعية أساسية ليست مسجلة في كتابة الفيلم بقدر ما هي مسجلة في نوعية خاصة من الذكاء أو البلادة (حسب الزاوية) التي يتميز بها المواطن الموزع والمواطن المستغـل للقـاعـات .

● الدائـرة النـاريــة / مومن السميحــي

مقالة عن احد مخترعي السينما : الحسن ابن الهيثم ، في شبه نص فيلمي ـ وثائقي .

---

1) اختراع السينما : آلة التصوير ، جهاز العرض ، شريط التصوير .

نتج عن تطور الكلام العلمي او شبه العلمي عبر الزمان والمكان . ذلك التطور الذي انطلق في أوائل عهد النهضة الاوروبية (القرن الرابع عشر) .

2) نعني بالكلام العلمي او شبه العلمي لا فقط كل ما يكتب ويدون عبر العصور والمجتمعات من معلومات واستنتاجات واقتراحات علمية بل كل ما من شانه ان ينمي ويطور المعرفة الانسانية ، من ممارسات وابحاث ، واختراعات عفوية هامشية ، محاولات واخفاقات الخ ... (كل هذه النشاطات والممارسات يمكن ان يطلق عليها اسم النص أو الخطاب او الكلام او القطعة العلمية) .

3) اختراع السينما نتيجة نص علمي قديم قدم الحضارة الانسانية . بصورة افلاطون الفلسفية عن الكهف تخط العلامات الاولى التي ستحدد فيما بعد السينما = الصورة الافلاطونية تحتوي على الكهف اي مكان مقفول ضليل حيث لا يرى فيه الا خيال الاشياء الواقعية ، فالخيال في مكان وفي مرتبة الواقع . بطليموس في القرن الثاني الميلادي سيتكلم (وسيفسر) عن حقيقة بصرية اولية وهي توهم الحركة ، لكن يجب انتظار عهد النهضة الغربي لكي تتبين العلامات الواضحة الاولى التي تعلن عن الاختراع .

4) عهد النهضة الغربي ينطلق من حركة تشكيلية ايطالية اطلق عليها اسم كواتروتشنتو (Quatrocento) وهي المنظور الاصطناعي . حركة ادخلت في التشكيل اهمية نظرية المنظور الاصطناعي (Persistance retinienne) (« المسافة بين خطين متوازيين تبدو وكأنها تزداد ضيقا على البعد حتى يبدو الخطان في النهاية وكانهما يلتقيان في النقطة الافقية التي يختفيان فيها عن الانظار ») . هذا المنظور عندما يظهر في لوحات ليوناردوفانسي مثلا فانه ينوه بما سيسمى فيما بعد بالحجرة المظلمة OSURA) ، التي لن نرى الوجود الا في القرن 17 م. حيث ادى الى اختراعها والكلام عنها تطور علم البصريات الهندسية (مفهوم الحجرة المظلمة : صندوق مغلق به ثقب تنعكس خلاله اشعة من اصل ضوئي ، تمر عبر الاجسام فتظهر هذه الاجسام منقلبة راسا على عقب) .

5) يتركز الاختراع الكبير على مبدأين اساسيين : كل منهما ينتج عن محاولات متعددة ، وتطبيقات مختلفة واحيانا متناقضة عبر العصور والمجتمعات . هذان المبدءان هما :

ا) الحجرة المظلمة التي تهدف الى محاكاة الواقع بانتاج صورة عنه تكون في مشابهة كاملة. وآخر خطوة في تطور نظرية الحجرة المظلمة ستكون هي : اختراع الصورة الفتغرافية . لنلاحظ هنا ان اول صورة لمخترع الآلة الفتغرافية ، وهو (نيسفورنييبس) ، تمثل تطورا للسطوح التي يراها المصور المخترع من نافذة بيته . كما يجب ان نلاحظ في طيات هذا الاختراع علامات علم الكيمياء والبصريات

ب) اما المبدا الثاني فهو ما يسمى ببقاء الرؤية (Perspectiva Artificiales) تلك النظرية التي هي حقيقة بصرية قديمة والتي سيطبقها بوسيلة آلة تقنية الاخوان لوميير الفرنسيين (Lumière) ، والمخترع الامريكي ادسون ((Edison)) (ان حرب حقوق الاختراع بين الدول الراسمالية لم تحدد بعد الاسبقية بصفة نهائية . كما لو كانت هناك اسبقية في ميدان الكلام) . بقاء الرؤية هو بقاء الاحساسات الضوئية راسخة بالعين بعد اغماض الجفنين ، الامر الذي يجعل الحركة مقترنة بالصورة .

6) هكذا نشا الاختراع كنتيجة لمختلف الابحاث والممارسات التي تتجلى كلها فيما سميناه بالنص العلمي . ان اي اكتشاف لا ينتج الا عن نص علمي يتكون شيئا فشيئا ، ينمو ويتشعب حتى يحتوي ميادين مختلفة تنميه وتدفعه الى الامام . فكرة تشعب النص العلمي هذه طبقها كاتب كميشيل فوكو في كتابه « تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي » ويكون النص في نفس الوقت ينتمي الى مجتمع معين وتاريخ محدد والى العلم الجامع لهذا المجتمع . فالاختراع الكبير هو نتيجة النهضة الغربية ، نتيجة نظرياتها الفلسفية والاقتصادية ونتيجة تطور مجتمعها . فمن جهة ينبثق الاختراع عن نظريات الشخص في مفهوم ديكارت وغاليلي مثلا ، ومن جهة اخرى يواكب تطوره تطور وتكوين المجتمع الراسمالي الغربي . فبهذا ينطوي الاختراع على نظريتين أساسيتين فيما يخص المجتمع الغربي = نظرية العين ، ونظرية المقروء (« الانا ذلك العين » = يقول جان لاكان) نظرية المنتوج البضائعي والاستهلاكي المقترنة بالما – فوق القيمة والربح الراسمالي (آلة دكسون صنعها لتنعم عليه بالربح) .

7) من المسلم به الآن ان فكرة الاسبقية في الحقل المقولي ما هي الا تطبيق لفكرة التنافسية

الراسمالية لان العلم نتاج (وليس منتوجا بضائعيا استهلاكيا) متطور لا نهائي يحتوي على خطابات مختلفة متشعبة ، تنتج بعضها عن بعض فتكون سلسلة التوائية حلزونية لا متناهية . فبرنامج المحاضرة التي القيت بلندن سنة 1881 تحتوي على العلامات الاولى التي ستؤدي الى الاختراع . مواضيع هذا البرنامج :

انتشار الضوء / الامواج الضوئية .
المرايا المحدودبة و / المقعرة / انكسار الضوء المنحرف .
الطيف الضوئي / انكسار الضوء المنحرف .
اقراص نيوتون / التشابكات الطبيعية .
الكلونتروب / اشعاع الآلئ والريش والبالونات الصابونية .
البقاء الضوئي على الشبكة / الفوتودروم .
كورنتسكوب (بايل)

8) كان هذا في علم 1881 . نجد آثار هذا الكلام وهذه المواضيع قبل ثمانية قرون وفي فضاء علمي غير غربي ، وبصفة ادق في المجال العلمي العربي . في الوقت نفسه الذي كان فيه افلاطون يتحدث عن صورة الكهف ، كانت مصر الفرعونية على علم بالحجرة المظلمة . وفي نفس المنطقة سينتج الخطاب العلمي العربي في القرن العاشر الميلادي كل العلامات وكل الخطوات النظرية وحتى التطبيقية التي تسفر عن اختراع الآلة السينمائية . يقترن هذا الخطاب اساسا باسم الحسن ابن الهيثم .

9) الحسن ابن الهيثم : انه علامة صيغة المبالغة (زيادة على انها مؤنثة ...) تشير الى ما يحدد تاريخيا محترفي العلم في الحضارة العربية الاسلامية : كل عالم يكون بمثابة الموسوعي - فابن الهيثم هو في نفس الوقت عالم فلكي ، ورياضي ، شاعر ، نحوي ، طبيعي ، وبصري . اختصاصه بعد ذلك : علم البصريات قال عنه المؤرخ الانجليزي سارتون : « انه من اكبر دارسي البصريات في كل زمان ومكان » .

خطاب العلامة هذا ينتمي هو الآخر الى مجتمع والى تاريخ معينين . الخطاب العربي - الاسلامي العلمي خطاب جامع ، يلم في نفس الوقت بميادين مختلفة . ورأينا ان الاختراع هو على كل حال نتيجة تشعب علمي . لن نندهش اذن لرؤية ابن الهيثم الذي اهتم في آن واحد بعلم الفلك (خط الطول الدرجة 19) . وبالبصريات (وصفه الدقيق للعين) كما تجدر الاشارة الى (الجو) العلمي الذي عاصره ابن الهيثم : هناك ابن سينا الطبيب والفلكي الرياضي الذي دون (القانون في الطب) . ثم اكتشاف البيروني (وهو رياضي وفلكي) : ان سرعة الضوء اكثر من سرعة الصوت . ثم ابن يونس الرياضي القاهري . ثم عمار بالقاهرة كذلك الذي دون (كتاب امراض العين) .

10) وكعالم بصريات حلل ابن الهيثم العين واهتم بمشكل الرؤية . ويؤكد سرتون ان عمل ابن الهيثم تطبيقي ، كما ان احدى نظريات ابن الهيثم هي بمثابة انقلاب وقطيعة علمية تشابه في ذلك القطيعة الكوبرنيكية فيما يخص دوران الارض ككوكب من بين الكواكب الاخرى . وابن الهيثم هو اول من اكد ان اشعاع الاجسام بواسطة اشعة الضوء تنعكس من هذه الاجسام وترتد الى العين وليس العكس (اي العين هي التي تشع على الاجسام) كما كان يقول بذلك اقليدس او الكندي . كل الاكتشافات والاقتراحات التي اتى بها علامتنا دونها في كتابه الاساسي (كتاب المناظر) (في اي مكتبة يا ترى يوجد مخطوطه ؟) . والكتاب يحتوي على ما يسميه الغرب بنظارية ابن الهيثم والتي طبقها بيكون وكبلير .

11) وبالمقارنة مع مواضيع المحاضرة اللندنية (1881) ، نعرض هنا بعض المواضيع التي تطرق اليها ابن الهيثم في ابحاثه (كان يقدمها على شكل مقالا ت:

تفسير الرؤية المزدوجة .
المرايا : محدودبة ومقعرة .
مقالة في ضوء القمر .
مقالة في المرايا المحرقة بالدوائر .
مقالة في المرايا المحرقة بالقطوع .

مقالة في كيفيات الاظـلال في الضـوء .
فـي صـورة الكسـوف .

في كتاب (في صورة الكسوف) (لنشر الى عبارة الصورة) تحدث ابن الهيثم عن تطبيق الحجرة المظلمة ، واستعمالها في مراقبة الكسوف الشمسي . اذن ابن الهيثم يعلم تطبيقيا بوجود الحجرة المظلمة ، كما انه توصل الى انتاج صورة خيالية وهي انعكاس صورة الكسوف . هـذا عطاء ابن الهيثم كفلكي . غير ان هناك ابن الهيثم العالم الطبيعي وعالم البصريات . بعـد اهتمامه بمشاكل العين والرؤية ، كان من الطبيعي ان يشير الى ويتحدث عن مبدا بقاء الرؤية ، وهنا ايضا بصفة تطبيقية . هذا هو ما سميناه بالدائرة النارية وهي تجربة علمية ، قام بها ابـن الهيثـم ويمكـن تجديـدهـا .

: لناخذ عمودا يشتعل نارا ولنجعله يدور دورانا سريعا امام عين مبصرة ، اذ ذاك تشهد العين دائرة متنقلة متتابعة . عند اغماض الجفنين ، يستمر الاحساس بالدائرة الضوئية منطويا في شبكة العين . هذه الحقيقة البصرية تشكل المبدا الاساسي الثاني لاختراع السينما : فالعين تستغرق جزءا من ثانية في تسجيل انطباع الخيال ونقله الى المخ . وبعد ان تتلقى العين الانطباع تحتفظ به مدة تتراوح بين جزء على عشرين (1/20) وجزء على عشرة (1/10) من ثانية ، بعد ان يكون الخيال نفسه قد اختفى ، ، ووفقا لهذا تقوم آلة العرض السينمائي بسحب الفيلم بين الضوء والعدسة في حركة (توقف وانطلاق) بحيث يتوقف عرض الفيلم بعد كل اطار فترة تكفي لكي تتلقى العين الصورة ، حتى اذا ما احتفظت العين بالخيال قامت آلة العرض بتقديم الاطـار الموالي الى ان تعطي حركة التوقف والانطلاق هذه وهم صورة مستمرة (متحركة . ملاحظة وتطبيق بقاء الرؤية اول من اهتم به فيما يخص السينما هو ماري ((Marcy)) وقد سمي اختراعـه : كرونوفوتوغراف) .

12) نرى ان المبدابن الاساسيين اللذين يؤديان الى اختراع آلة السينما وهما : 1) تسجيل العالم الواقعي بوسيلة الحجرة المظلمة . 2) انتاج الحركة وتوهم استمرارها عن طريق بقاء الرؤية، موجودان في كتاب ابن الهيثم . غير ان السينما كآلة كاملة جاهزة لم تر الوجود الا سنة 1895 (تاريخ تسجيل حق اختراع « السينماتوغراف » ((Cinématographe)) من طرف الاخوين لوميير ((Lumière)) وليس في عام 1000 العصر الذي عاش فيه ابن الهيثم بالقاهرة . السينماتوغراف كما قلنا هو نتيجة وعطاء الفكر العلمي التكنلوجي الخـاص بالقـرن التاسـع عشر الغربي . واما خطاب ابن الهيثم فهو خطاب علمي تطبيقي ومادي يكون حلقة من حلقات سلسلة النص العلمي الحلزونية اللامتناهية لما احتوى عليه من تطبيق للحجرة المظلمة ومن تجربة لبقـاء الـرؤيـة .

13) فكان على باقي الحلقات ...

طنجة ـ باريس 1973 .

✻ بنفس العنوان ، نشرت مجلة Intégral « تقطيع تقني فيلمي »

● مغـامـرة فيلـم / رنـدة الشهـال

هذه الشهادة كتبتها رندا الشهال ، المخرجة اللبنانية الشابة ، حول فيلمها الاول « خطوة ... خطوة » الذي عرض في مهرجان (كـان) الاخيـر وفي بيروت . انها شهادة التحدي والاصرار على المواجهة وتحمل المسؤولية في مرحلة صعبة ، هي مرحلة الحرب ، ورغم كل المثبطات والمعوقات العملية التـي واجهتهـا .

ـ هل انت راضية عن فيلمك « خطوة ... خطوة » ؟
ـ مقتنعـة .. لكننـي غيـر راضيـة ؟

ـ لمـــاذا ؟

احاول ان اتذكر لماذا .. ثلاث سنوات من التحضير والجذف والتصوير والتوليف ، والجري وراء ثلاث دقائق من المواد الارشيفية ، وثلاث دقائق موسيقى . السفر ، الغربة . غرفة التوليف الصغيرة السوداء، وراديو صغير في باريس ، يبث الاخبار، ما الذي يحدث في لبنان ؟ وانا هنا في هذا البلد الغريب وراء هذا الفيلم . فيلمي الذي علي ان اتحمل مسؤولية كل شيء فيه . مدة عرضه . الصوت ـ الموسيقى ـ عدد اللقطات ـ المزج ـ شريط المؤثرات ـ شريط اصوات القتال ـ شريط التعليق ـ شريط الموسيقى التصويرية ـ شريط الفيلم الرئيسي ـ شريط لسد فجوات الصوت . المجموع عشرة اشرطة امام طاولة المزج . والآن ، توزيعها ، توزيع الادوار ، التعليق ، مراعاة الوضع ، الوضع السياسي الحالي ، احتمالات تغيره . رفض التغيير حتى لو تغير الوضع . الاصرار . مسؤولية الاصرار . وقف الانتاج . والآن : البحث عن منتج جديد . طرق الابواب بابتسامة عريضة . محاولة ابراز المشروع وكأنه سلعة . الرفض ، الصد الاول والثاني ، اليأس ، التعب ، العمل في المختبر . ودائما ذلك الراديو الذي يبث الانباء المؤلمة .

13 نيسان 1975 اذكر ، كنت في آخر السنة الدراسية الثانية في باريس .. قرار بالعودة تتلوه العودة فعلا . قرار بصنع الفيلم ، وتجميع فريق العمل . مهندس الصورة لا يريد الذهاب الى تلك المنطقة . مهندس الصوت لا يذهب الى الاخرى . لاتوجد افلام خام في السوق . المكان الوحيد الذي يمكن طبع الشريط فيه هو ستوديو بعلبك ـ لكن الذهاب اليه اشبه بالانتحار . اذهـب .

سؤال : مـن الـمـخـرج ؟

جـواب : أنـــا .

سؤال (بدهشة) : انـت ؟

وتنفتح العيون بابتسامة عريضة . احاول ان ابدو غير مبالية . تعليق من الاصدقاء : سينما ؟ أليس من الافضـل لك أن تتعلمـي فـن الطبـخ ؟

الاستمرار ضروري رغم كل شيء . الهدنة . وقف اطلاق النار حين نكون مستعدين للتصوير. ثم يندلع القتال . سنتـان علـى هـذا الحـال .

أحيانا يطغى شعور بأن الحرب لن تنتهي . وان ثمة طوفانا جارفا . احيانا لا اعرف لا كيف انتهي ولا كيف ابدا . انقلاب عسكري . انتخابات رئاسية . معارك الجبل . تل الزعتر ، مـاذا يقول الرفاق ؟ والمسؤولون ؟ الهجرة مرة أخرى والسفن والجنوب . والشمال لا يمكن الوصول اليه الا عن طريق البحر .

غالبا يأتي شعور بالقهر . وبأن ما يحدث اضخم من ان يوضع في ملف او كتاب او فيلم . لكن الاستمرار ضروري مهما كلف الامر . وكذلك ضروري البحث عن المساعدة مع الحرص على رفض التنازلات .

رسائل الاهل : « نرجو الانتباه والحرص . لا شك انك تعبة ومنهكة . يجب الاستمرار ، نعلم ان العمل سيكون جيدا ، ونعلم انك لست بحاجة الى تشجيع . استشهد نبيل وسعيد ونافذ ومصطفى . كان القصف شديدا . يرجى الانتبـاه علـى الصحـة والحـذر » .

استشهد نبيل وسعيد ، و .. الباقون يتابعون . ضرورة التغلب على الحزن والمتابعة . وراء الكاميرا ثمة شعور بالخجل ازاء مهجري الكرنتينا الواقفين امامها يحكون عما حدث ، وراء الكاميرا ننتظر المصيبة والقذيفة والموتى لكي نصور . هذا ضروري . احدى وظائف السينما التسجيلية ، ليس فقط الاشياء المفرحة أو التحريضية او النضالية . نبدو وكاننا نتاب . وكاننا نتمنى ان تقع الكارثة الاكبر امام الكاميرا حتى نتمكن من تصوير الافظع .

مرت سنتان ولم ينته العمل . تعلو الاصوات الساخرة المتفكهة وتعلو التعليقات . والكل مقتنعون : صحيح هناك مشاكل . صحيح هناك صعوبات ، ولكن ان ارادت انجاز الفيلم استطاعت انجازه . يغيب الجميع ، ولا يبقى سوى الاهل يرسلون الى باريس ماء الزهر والرسائل ، ولا يبقى سوى شعور بالتحدي .

عام آخر وينتهي توليف الفيلم . بعده العرض .

ـ هل انـت راضيـة ؟

ـ مقتنعة .. لكنني غير راضية .

مقتنعة بضرورة تسجيل هذه المرحلة . مقتنعة ان هذا العمل ، كان اقصى ما يمكن اعطاؤه في المرحلة . مقتنعة أن الاخطاء لا بد منها . وعد بالانتباه اكثر في المرات القادمـة . مقتنعـة

اخيـرا انني تعبـة .

● الفيلـم الاستعمـاري في المغرب

خلال ما يزيد عن 40 سنة من الاحتلال ، انتج الاستعمار (الفرنسي خصوصا) اشرطة طويلة عديدة ، كلها تناولت مواضيع الوجود الاستعماري (حروب الغزوة) او البلاد المغربيـة كديكور لروايات فولكلورية او بوليسية او غنائية دائما منحطة . نستعرض هنا اهم الانتاج . افلام قام باخراجها بعض كبار السينمائيين ، ويعتبر (زفوبودا احسن من اخرج افلامه بالمغرب).

آخر القرن 19 : « معاز مغربي » ، الرقم 1394 من كتلوج شركـة لوميير (مختـرع السينماتـوغـراف) .

1907 : المصور ميزجيش يقوم بتغطية سينماتوغرافية لحوادث 1907 بالدار البيضـاء (قصف المدينة بالمدفعية ، معارك الشوارع) .

احدث ضجة فيما بعد ، لاتسامه بنزعة فاشيـة .

1919 : اول فيلم استعماري يصور بالمغرب : « المكتوب » .

1922 : « الانسان الجديد » لمرسيل ليزبيي عن انجازات ليوطي بالمغرب.

1928 : « الغرب » لهنري فسكور . (H. Fescourt)

1930 : مروكو « لجوزيف فون سترن برج (J. Von Sternberg) مـن اروع افـلام سترنبرج ، ولم يطأ ابدا ارض المغرب ، صور بكامله بالاستوديوهات) .

1930 : « اللعبة الكبيرة » لجاك فيدر (J. Feyder)

1933 : « ايطو » لج. بونوا ـ ليفي (لم نكن نشير اليه لولا مشاركة ماري ابشتين .

1935 : الراية » لجوليان دوفيفي (J. Duvivier) (الفيلم)

واهم ظاهرة لهذه الحركة ان جل الافلا مكانت ناطقة باللغة المغربية . مواضيع الافلام كانت روايات ، مغامرات ، فولكلور ، او روايات غنائية ، هذه الاخيرة دون مستوى الفيلم المصري ! لم تتحكم في السوق فكان مآلها الفشل الذريع .

من بين هـذه الافـلام :

- معـروف ، اسكافي القاهرة
- يـاسـمـيـنـة
- ابـن الـقـدر
- الـمـجـنـون .

ومما تجدر الاشارة اليه ان بنت احد كبار مخترعي السينما الروائية ، وهو جورج ميلييس عاشت بالرباط في الستينات كمدرسة للفلسفة .

1946 ـ 1947 : سنتان ذات اهمية كبيرة حيث انهما تطبعهما محاولة لانشاء انتاج مغربي محض (رؤوس اموال مغربية ـ اجنبية) يهدف الى غزو سوق كبير ومنافسة الافلام المصرية . ما يقرب من 20 شركة للانتاج السينمائي تتواجد بالدار البيضاء ، الرباط وطنجة . استديو (سنيفون (Cinéphone)) يفتح ابوابه بالدار البيضاء ، وآخر استديو السويسي بالرباط . هذه الحركة تنتج ما يقرب من 12 شريطا مطولا ، كلها لمخرجين اجانب ، مرتزقة ، يختلط فيها ممثلون مغاربة : « السلاوية ليلى فريد . جمال بدري الخ .. والعرب (الدمشقية آمال فوزي ، المصري جموشي ، محيي الدين الجزائري ...) .

1948 : « عرس الرمال » لا. زفو بودا (بالاشتراك مع جان كوكطو) .

م. س. عن مجلة : (الاشارة)

الـمـراجـع :
- ب. بـولانـجـي ـ الـسـيـنـمـا الاستعمـاريـة .
- ج. سـادول ـ سينمـا الـدول العربيـة ـ مطـابـع اليـونسكـو .
- ك. م : كلونس ـ السينمـا العربية ـ سندباد (تحت الطبع)
- م. ليزبيي ـ ذكاء السينماتوغراف كـوريـا .
- مجلة سينما 70 ـ السينما الافريقيـة ـ عـدد 142 .

انه المسرح .. المسرح / عبد الكبير الخطيبي

صدر للاستاذ عبد الكبير الخطيبي هذه السنة كتابان بالفرنسية ، الاول مسرحية بعنوان : « النبي المقنع » عن دار « هارطمان » . والثاني رواية بعنوان « كتاب الدم » عن دار جاليمار » .

« النبي المقنع » مسرحية تعيد بحرية كتابة قصة حكيم بن هشام المسمى بالمقنع ، ادعى النبوة في القرن الثامن الهجري بايران ، وهذه الكتابة الخاصة تجمع ما بين الماضي والحاضر ، ولذلك تاخذ بعدها مع انتصار الثورة الشعبية الايرانية .

أثبت الاستاذ الخطيبي في نهاية الكتاب كلمة عن وجهة نظره في المسرح نترجمها للقارىء بغير عنوانها الاصلي .

ولكن المسرح لم يمت أبدا . لانه تاسس في الاصل اعتمادا على قانون المصير الدرامي ، لانه مسقي بشعر ساطع كان يداعب الآلهة بثينا كما لو انها افكار محمومة ، تهيج نشوة العاطفة، سكر الفكر اللامحدود ، رافعة ومعلية مصير الانسان نحو اللعبة الكبرى للمسرح الكوني ، ناشرة فزع الجسم والصوت في فضاء مسحور بالاساطير ، واطفال اللاواعي ــ الاحلام اللامعة ــ كانوا يلطفون غوايتها بأكاليل زهر الموسيقى والرقص ، باندماج اللغة في لغة قبلية قديمة، ملتحمة بالجسد الانساني ، ملتحمة أكثر بحيث كان يلزم تعزيز فلسفي للآلهة والاساطير العظيمة لتقريب الفكر التائه من عالمها ، لالتقاط الرموز منها ، تلك المسجلة في الحيوان المكبوت ، في القبتة اثناء يقظتها والعناصر الاربعة للنظام البدني ، في المسرح الكوني ، كان الانسان يحاكي الطبيعة، وكانت هذه تشيد من اجل رغبته الخاصة مسرحا في الجسد والفكر الانساني ، كانت تلاعب مصيره ومونته ،والانسان ، بتحوله الى شخصية داخل هذا المسرح الكوني ، كان يكتشف رعب حدوده ، باحثا صحبة فن فزع وماكر عن الجمال الطبيعي ، الذي لم يقص أبدا ، لم ينقلص ابدا ، لم ينتف مطلقا ، والذي كان يعيش في الحنين الى هذه اللغة القبلية ، كان الانسان يتحاشى رعبه في رموز مشبكة ، رموز كانت تعين الغياب المشع لفكره ، مالئة ، غازية كل فضاء وكل زمن بحادث الاسطورة ، كلما كانت تجيء اسطورة عظيمة ، يكون تاريخ الشعوب مرتجا ، ومن جديد كان يبرز مؤسسون للقانون ، غزو وراء غزو مصاحبا الاسطورة تلو الاسطورة ، حاملا مآسي دامية جديدة للمرئي واللامرئي ، الى ان ارتعش الانسان لكونه مسلسلا بالوحدة القاتمة للمرئي واللامرئي ، وحدة مخيفة ، دموية ، للمرئي واللامرئي ، واذن ولدت أورفي ، ولدت اوديب، وولدت وجوه متعددة ، وجوه زائغة متعددة لازمت ايمان القابلين للموت ، لا التفات ، لا رؤية ، المشي ، مكابدة الالم ، والعيش محكوما بالتغني متالما ، كان المرئي يتمزق داخل جسد الانسان المجبر على السعي الى المستحيل ، على السقوط فيما هو اشد انحطاطا من وحشية البدنية ، على اذهال الامهات الزانيات ، على قتل آبائه وأورفي مجتذبا ومستهويا مسمع الحيوانات ، لم يكن يعرف أن الطبيعة الشيطانية ، كانت تتسلى به في المسرح الكوني ، ساذجا كان ، ساذجا في الحب والموت ، يغني اللامرئي الذي كان يتوارى عن موسيقاه المفتونة والفاتنة ، فسخت جسده الهيجانات بينما كان موته المنشد يتجسد ، لكننا نحن المتاخرين ، الجنس المتاخر ، نحن وطانيو الآلهة المتلاشية والحكايات المهجورة ، نحن نوام شهرزاد الماكرة بالكلمة السهلة ، نحن عشاق الحكاية الخرافية ، ترغب في مثل قربان الآلهة الاغريقية لهذا الشعب الوثني ، الذي كان يعتبر مسرح العالم مسرحه الخاص ، كان يلزم كبرياء لا حدود له وشعر لا حدود له من اجل ان يظهر المسرح ، المسرح ، المسرح ! كان يظهر ، ليس فقط كتجل للاشياء والكائنات (خيالية وحقيقية) ، ولكن التجلي نفسه ، المرئي نفسه ، كانا قد اسرا من قبل مسبقا حسب العودة

الخالدة للمسرح الكوني ، عودة تنسحب من الانسان خيلاء كانسان ، او لم تكن طبيعتنا الشعرية ملجأ مسكونا بهذا المسرح واذن سأقول لك بهدوء ، بصميمة ، اعمق الى حد الحنان، بان المسرح لم يمت قطعا ، انه لن يختفي الا باختفاء الشعر ، معنى ذلك عندنا ، بنهاية اللغة الانسانية ، المسرح ! المسرح شعر : يلزمه ان يمتلك الصرامة ، العنف المحتال ، والفرح «الديونيسي»، مما هو لازم لبنائه : الشخصية حزمة من كلمات وحركات تتخلل صمت كل حياة ما تزال ممكنة، الشخصية رمز ، شارة تتوج نفسها بفكرتها الخاصة ، انها تغلق نفسها بنظريتها المتميزة في الظهور ، في المرئي واللامرئي ، الشخصية : رمز ، نعم ، رمز ، بمعنى انه لعبة على حدود الحقيقي ، مؤتمنة على ما لم يكنه الانسان قط ، بمعنى شاعر الجمال المفكر للاشياء ، شاعر جسيد المرئي ، شارة من بين الشارات ، في المسرح الكوني ، المسرح ! المرسح ! انه يصرخ من العالم بحادث ماساوي ، حادث رغبة بدائية ، وعائدة ، تنطلق هذه الرغبة في شظايا داخل سكر رقصة الدراويش الجوالين ، اضحك والتفت ، وأدير فكرة المسرح صوب الشرق المنسي ، وحيث ما تزال تعرض الفرجة الانتشائية امام اعيننا ، لكن عنصرها الاكثر سرية والاكثر عنفا مخصص للمطلعين على الاسرار ، المسرح ! المسرح ! سأقول لك على مهل ، وبهناء لاهث ـ بان هذا المسرح البدائي ما يزال يحيا في كل رغبة موجهة نحو الاشتهاء والمسرح الكوني ، : لنصن فكرة الاشتهاء هذه ، فكرة الجمال هذه ، لكنه جمال متحول الى مسرح متجاوز الاساطير القديمة والحكايات الشائخة ، لنصن حالات الموجدة ، هذا الغضب الراقص ، وهذا التقطيع للمتعة ، لنردد بصفاء نداءنا لنشوة الرغبة من اجل ان تسطع فكرة المسرح العظيم ، الذي هو ماساوي الى النهاية ، متناقض مع الحياة ومع الموت ، مسرح مطرق بالسهر الشرس ، مرتج ايضا بالضحكة وبالمزاح الساخر من نفسه ، لا يلزم فقط مسرح داخل المسرح كتجل للتجلي ، ولكن ايضا يلزم الانتهاء من ذلك بمفاهيم المرئي واللامرئي ، يلزم ادخال ما قد يرى ويلاحظ ويلمس بواسطة الحواس المثقفة للانسان ، في هيئة الممثلين وفي كل ما ينتظم عليه المسرح ، ارعاش كل هذا المشهد بجمال فظيع ، مقبول تقريبا ، اريد أن اقول أخيرا : مسرح لا انبناني ، حيث يصبح الانسان « العبقري الودود » لكل شيء : المسرح ! المسرح ! نعم بالكلمة الشعرية وبالحركة ، نعم بالصورة الحية ، بالانشاد ، بالموسيقى والرقص ، كل شكل، بتحوله في الاشكال الاخرى ، وتوطيده للاساس النابع من كل فن ، النابع والمتدفق في اللغة البدائية المسجلة في كل شيء متوجة الشيء صوب الجمال المفكر ، وبتحكمه في هذه المجموعة من الاشكال المنسجمة ، ينبغي للمسرح المتسم بالخطورة ان ينزل الى الحرم الكوني للرغبة ـ وحدة مزدوجة للموت والحياة ـ يلزمه ان يرتفع بالارض ، مبدا الارض نحو نهاياته الانتشائية ، على المخرج ان يبرز هذه الوحدة الممزقة ، عليه ان يبعث في كيان الممثلين ، في صوتهم وفي جهازهم العضلي مقتضيات الحركات الخارقة ، عليه ان يصر باهتمام متزايد على أن يشوش كونيا فضاء المسرح ، على ان يمحوره ، ويوجهه نحو انفجار للخارق ، خارق مخدوم بدقة المفكر لكل شيء ، هناك حيث يستمر في الحديث عن نفسه الشيء المشوه ، مفصولا عن اصوله بواسطة احتيال ساحر ، عليه ان يثير سحر الجسد والفكر هذا ، هناك حيث يسهر الجمال ومكسورا في نموه ، هنالك حيث قلب وفكر الانسان مهاجمان اكثر من اي وقت آخر ، مسمومان ومقيدان بالموت المنبت اكثر من أي وقت آخر ، ينبغي ان نظهر لهذا الانسان ، في مسرح يكون قريبا الى نفسه ومع ذلك غير محتمل اصلا ، مسرح مستدعى من جديد بواسطة الماساوي ، ان نظهر له اذن انحطاط جسده وكيانه ، ان نرميه باناة ولكن دون اغاثة داخل قواه التي تفترسه ، لكي يتمكن ، مستشعرا خرابه بخطورة ، من أن يخرج من حدود الحياة : حينئذ سيظهر جمال آخر للمصير ، مسرحنا على المشهد الكونسي .

• خمس مقالات في المسرح المغربي / فاضل يوسف

اولا : البـدايـات

يطلق البعض النكتة التالية : في الدار البيضاء وحدها مرخص قانونيا لـ 105 جمعية وعدد الفرق العاملة بحق لا يتجاوز اصابع اليد .

اذا أخذنا بعين الاعتبار ان جل هذه المائة وخمسين جمعية دخلت ميدان العمل المسرحي سنة 1956 فما بعد وعرفنا ان هذه الفرق لا بد أن تكون نشطت في يوم من الايام .

وان نحن القينا نظرة على الانحسار الذي يشهده المسرح اليوم ، يبدو للوهلة الاولى ان المقارنة ضرورية . هذه المقارنة تمكننا من تسجيل الملاحظات التالية :

1 ـ وجود فرق كثيرة غداة « الاستقلال » تاكيد على ان الناس كانـوا يتقبلـون علـى « التمثيليات » . فلم تكن تخلو حفلة من تمثيلية . والناس يحضرون لمشاهدة هذه التمثيليات أكثر من حضورهم لمشاهدة أي شيء آخر . فهذه الجمعيات عملت بالاساس في الاحياء الشعبية والمدارس والحفلات العامة . وهي من جهة اخرى وليدة هذه الاجواء .

وواضح ايضا أن الهوة بين المسرح ومتفرجي المسرح لم تكن بالقدر الذي هي عليه اليوم.
فالقول بأن المسرح يعيش حاليا وضعية متدهورة وانحسارا يزداد مع الايام لانه لم يدخل في تقاليد وسلوك الناس ، معادلة موضوعة بشكل تعسفي . ومن جهة اخرى فان قولا كهذا قد قاد الى استنتاج خاطيء وهو أنه ينبغي ايجاد هذا المسرح وهذا الجمهور كيفما كانت الصورة أو الشكل الذي قد يأخذه هذا المسرح .

2 ـ اما القول بأن الجمعيات أخذت المسرح على انه عمل سهل وانه بامكان اي كان القيام به وبمجرد ما تبينت صعوبات العمل المسرحي انسحبت ، فنتيجة لا يمكن الركون اليها لانها اولا لا تأخذ بعين الاعتبار غير الجانب الذاتي ، وثانيا ان هذا يعني انه بعد انسحاب الذيـن لا قدرة لهم على العمل المسرحي بقي ذوو الكفاءات المسرحية وهذا ايضا صحيح لاننا نلاحظ ان هذا القصور صاحب المسرح دون أن يمنع هذا الاخير من أن يتقدم في الطريق الوحيد الذي عليه ان يسلكـه .

يبقى ارجاع هذا الحماس الى الحماس العام والجو الذي طبع تحركات الناس وتصرفاتهم آنذاك ، اذ أن جذوة الآمال كانت ما تزال مستعرة . وحاولت الدولة الجديدة أن تعطي صـورة ديمقراطية للنهج الذي تريد سلوكه . (تعاقب الحكومات ـ والمشاورات بين الدولة والحـزب والاتحاد المغربي للشغل) .

انطـلاقـا مـن اللحظـة وتنـاقضـاتهـا :

شهد العالم العربي في هذه الفترة نهضة عامة . وطبعا تختلف حسب الظروف الاجتماعية والانتصارات السياسية التي حققها هذا الشعب أو ذاك .

وعام 1956 لم يحمل حدا للصراع بالمغرب ، بل جعله ذا طبيعة مختلفة ولكن في نفس العنف . فكيف يمكن تقييم الممارسة المسرحية لتلك الفترة ـ مهما بدت بدائية ـ في مقابـل العواصف السياسية التي هزت مجتمعنا آنـذاك ؟ .

ـ كانت أغلب الفرق وليدة ما بعد 1956 . اي انه تاريخيا لا علاقة لها بما جرى، ولهـذا السبب لم تستطع أن تلمس من الصراع الذي يجري الا : (البدوي والحضـري . الطبيـب والمريض ـ المدرسـة الفاسدة الخ ...)

ـ المسرحيون الذين واكبوا أحداث ما قبل 1956 والذين عملوا تحت قيادات اطر فرنسية، من الطبيعي أن يرتاحوا للوضعية التي سيجدون انفسهم عليها فيما بعد .

ومع ذلك لا يمكن ان نقول ان المسرح بقي خارج الصراع بشكل كلي ولم تطرح عليه ايـة تنـاقضـات .

1 ـ على مستوى أول « حاول أعضاء فرقة التمثيل المغربي (انشائهـا وزارة الشبيبـة والرياضة سنة 1956) تكوين نقابة للدفاع عن حقوقهم الا أن محاولتهم آلت الى الفشل نتيجة

تهديدات الادارة التي تعارض فكرة تجمع الممثلين في نطاق منظمة نقابية » . حسن المنيعي . ابحاث في المسرح المغـربـي .

2 ـ وعلى مستوى آخر يمكن التعرف بسهولة على تيار ثان ذي نزعة رومانسية ستتخذ مسارا آخر فيما بعد ولكن اهميته في تلك المرحلة تكمن في محاولته التشبث ـ بهذا القدر أو ذاك ـ باللحظة الوطنية (التومي : عفاف ـ البدوي ـ غيثة) ـ ولغاية التوضيح لا بأس أن نثبت هنا ملخص مسرحية غيثة كما جاء في كتاب ابحاث في المسرح المغربي .

« فالفتاة المسمى بها النص خطيبة للشاب (صدقي) وأبوها (الحاج رضوان) عميل استعماري كان قد وشى بكل الوطنيين . وجمع من عمله ثروة هائلة . لكن انداده كانوا قد عوقبوا العقوبة المستحقة منذ الاستقلال . وذات يوم نعلم أن الحاج رضوان كان يوجد اسمه في لائحة أولئك الذين خانوا قضية بلادهم . ولكي يسترجع اعتباره في نظر مواطنيه ، فقد احتمى بموظف لا ضمير له بذل كل جهوده لاثبات شرفه ووطنيته . وعندما نجح في محاولته اشترط أن تكون (غيثة) زوجة له ، فيكون ذلك منبعا لحدوث الفاجعة التي سببت شقاء المتحابين » .

3 ـ ومع ذلك فان هذه الفترة من تاريخنا المسرحي كانت أكثر المراحل توجهـا نحـو الاقتباس أو كما اسماها احد المهتمين « اوج المرحلة الموليبيرية » . واذا اخذنا بعين الاعتبار المؤلفين الذين اقتبس لهم (موليير ـ كولدوني ـ بن جونسون) .

واذا اعتبرنا ايضا الجدل السياسي والثقافي القائم آنذاك في العالم العربي حول التحرر والليبراليـة والوطنيـة ،

فانه بدل ان يكون هذا المسرح محاولة لايجاد شكل من اشكال الاستقلال الثقافي والخروج عن الوصاية التي فرضها الاستعمار فانه كان في احسن احواله توفيقا بين « متطلبات الدولة الليبرالية المتفتحة على الغرب » وعدم القدرة على التنكر للمطالب الوطنية موليير بجلباب مغربي) .

ثـانـيـا : سنـوات الـتـرقـب

1 ـ من الضروري ان اشير اولا الى ان الحديث عن بداية فترة ليس معناه ان لهذه الفترة تاريخا معلوما ابتدأت به وانها حلت نهائيا محل الفترة التي سبقت . بل تمتد عناصر او بعض عناصر الفترة اللاحقة في سابقتها والعكس صحيح .

الا ان المؤشرات التي جعلت التقسيم ممكنا مؤشرات عامة وخاصة في نفس الوقت :

ـ التطورات السياسية بعد 1959 / 1960 . والتي تتجسد في محورين اساسيين :

خيبة الامل الذي علقته الجماهير على الاستقلال والحرية . هذه الخيبة سيعبر عنها آنذاك بشتى الوسائل والتي ذهبت حتى حمل السلاح . (شيخ العرب) .

من جهة أخرى فان الدولة في هذه المرحلة ركزت دعائم سلطتها بعد تصفية جيش التحرير، واقـامـة الجيـش النظـامـي .

ـ انتهاء الحماس الذي ابدته مؤسسات الدولة تجاه ما هو ثقافي ومسرحي علـى وجـه الخصوص . ان الرواج « الديمقراطي » الذي فرضه وضعها المتضعضع لم يعد له الآن ما يبرره . وقد دشنت هذه المرحلة باغلاق وزارة الشبيبة والرياضة « لمركز اعداد الممثلين » .

كما ان المعضلة التي بدأت ملامحها تتضح وتتجسد في عزوف الناس عن المسرح لـم يستطع ان يحلها تكوين المسرح العمالي الذي انشاه الطيب الصديقي اذ اعلن عن افلاسه سنـة 1959 . وتبدو التسمية والمهمة مغريان جداً : نشر المسرح وسط جموع العمال والفلاحين . وفشل التجربة يعود بالاساس الى انغلاق الآفاق الاجتماعية والسياسية الواضحة التي مـن المفروض أن تؤطر عملا من هذا النوع (خارج الوصاية) . ولم يتجاوز مشـروع الصديقـي مسرحيات مقتبسة (موليير ـ غوغول) .

2 ـ ان البرجوازية الصغرى لم يكن من الممكن ان ترفض لعب الدور الـذي تقتضيـه طبيعتها وأن تبادر الى خلق ادوار جديدة لها ، فجيل المقاومة والنشوة في زمن الردة والاحباطات لا بد ان تتكون لديه احساسات حادة من جراء هذه المفارقة .

فمع أن الاقتباس قد استمر على نفس الوتيرة تقريبا ، يمكن ملاحظة الخلاف في نوعيـة النصوص (أو الاضافات) والمؤلفين الذين اقتبس لهم والتي لها دلالاتها الاجتماعية وتعبيراتها اللحظيـة : يونسكو ـ بيكيت ـ سـارتـر .

ونفس الملاحظة يمكن ابداؤها حول المسرحيات التي تم تقديمها في نصها الاصلي الاجنبي ،
كامو : كاليكولا . العادلون .
سارتر : موتى بلا قبور - الذباب . مسرحة قصة الجدار .
امانويل روبلس : ثمن الحرية .

ان بروز البورجوازية الصغيرة كطبقة يتكاثر عددها بشكل سريع نتيجة اختيارات اقتصادية معينة ، وكوعي تاريخي ضروري (الوعي الوحيد الممكن آنذاك لمناهضة الإستعمار الجديد) قد ادى الى نتائج يمكن اجمالها فيما يلي :

لا جدوى الاقتباس او الصورة التي تم عليها . فليس من قبيل الصدفة - ان يكون المقتبس لهم من امثال المؤلفين السالفي الذكر .

ان هذا لا يدل فقط على الانبهار بالغرب كما يبدو من خلال تعبير المقتبسين انفسهم عنه ولكنه يدل على ازمة الفرد او الفرد المتازم . اي بعبارة اخرى احساس الفرد بالشرخ الغائر الذي يفصل طموحاته عن واقعه من جهة وبينه وبين دولته (المؤسسات) من جهة اخرى .

فالحرية والوحدة واللاتواصل ولا جدوى الحياة هي اهم مضامين المسرحيات التي ذكرت .

3 - جاء في مقال لعبد الله الستوكي (كتب المقال سنة 1966 ونشر اخيرا بمجلة اللواء) :
« باختصار ان المسرح ببلادنا في ازمة حادة ، وقد تاكد اليوم ان المفهوم الحقيقي للمسرح في طريقه الى الموت لانه باعد بينه وبين الحاجيات الشعبية » .

ونفس الانطباع نخرج به بعد الاطلاع على بعض المسرحيات التي نشرت بمجلة آفاق بنفس السنة .

مسرحية « العزومون » لمحمد البوكيلي تناقش المازق الذي وصل اليه المسرح وتتساءل : هل الاحتراف هو السبيل للخروج من هذا المازق ؟ شخصيات المسرحية غيرت اسماءها : عبد اللطيف اصبح ارسطو فانس ، واصبح محمد اسخيلوس الخ ... ولكن هل هذا وحده كاف ؟ لا احد في الحقيقة مستعد للتضحية بمصالحه مهما كانت بسيطة (الوظيف) ولا احد من الناس مستعد لتقبل واعتبار هذه التضحية :

« سوفوكليس : انها ماساة تحبك ...
سوف يحسبوننا مجانين فيلقوا بنا في المارستان ، ويبقى من بعدنا
عيالنا بلا عائل او ان لم يفعلوا بنا ذلك فسنبقى بلا دخل » .

« ويسخر الطيب العلج في مسرحيته « المحترف » من المسرحيين وخوائهم الفكري وعجرفيتهم وانانيتهم :

« المحترف : الحقيقة الوحيدة التي لا يمكنني ان اخفيها عليكم جميعا ، هي انني كنت تلميذا خائبا ، خاملا ، كسولا ، ومشاغبا ، قليل الاهتمام بدروسي ، كثير الشغب والهدر » .

هذا الشخص المحترف مجرد مدعو الى حفل للحديث عن فنان راحل . الا انه ينهي حديثه الطويل هكذا :

« المحترف : اما انا فاما ان اتولى ادارة هذا المسرح بالذات واما ان اثير حوله ضجة صاخبة » .

وقد اخترت هذين المثالين لانهما يوضحان ازمة الفرد حتى في اكثر الاحاديث توجها خارج الذات .

ثالثا : المسرح ... والمسرح

اذ نلتفت الآن الى مناقشة الدولة وعلاقاتها بالمسرح فمرد ذلك أولا لما يكتنف هذه النقطة من غموض او لما يلفها من مغالطات ، وثانيا لاننا نعتبر تلك المرحلة (بداية الستينات) حاسمة في الاختيارات التي تبنتها الدولة آنذاك على الصعيد القانوني (قانون الحريات العامة 1958) او على صعيد الممارسة .

غالبا ما اقترن ازدهار المسرح (اعني بالازدهار هنا الانتشار جغرافيا - افقيا - بفترات ديمقراطية (الديمقراطية الاثينية) او مد طبقي (بدايات القرون الوسطى والمسرح الكنيسي - الصعود البرجوازي الاوربي والمسرح الكلاسيكي وحتى الرومانسي) .

1 - فالمسرح كممارسة اجتماعية (كضرورة - كتقليد وسلوك ثقافيين) لا بد له كي يصبح كذلك من بنية تحتية (مسارح - مدارس تكوين) ومن عناصر بشرية (ممثلون ،

مخرجون ، تقنيون ...) ولن يتم هذا الا في مجتمع يؤمن مسؤولوه بالشعب وقدراته على الخلق والابداع مستعدون لتحرير الفرد واطلاق مبادراته .

ولا بد ايضا من تجمعات بشرية ـ من ناس مستعدين للفرجة والانتشاء .

وتحقق هذه الاشياء يتم ضمن مجتمع لا اضطهاد فيه او على الاقل يكون الجميع فيه مستعدين حقيقة للتقدم خطوة الى الامام ـ بالنسبة للجميع مستغلين ومستغلين (تبديل استغلال باستغلال اقل جورا) .

الا ان الذي اصبح اكيدا عندنا هو ان الدولة اهتمت بالمسرح والثقافة عامة بالدرجة التي لاءمت مصالحها . وتبدو هذه المطابقة بصورة صارخة في ميدان التعليم مثلا .

وبما انه لا يمكن مقارنة اهدافها ولو باهداف بورجوازية لها مصالح في تنمية وسائل الانتاج وتحسين ظروف الانتاج فان ما سعت من اجل تحقيقه وضيع كوضاعة مصالحها .

2 ـ وما دامت الدولة لم يعد بمستطاعها الآن اقفال المسارح او الغاء المسرح بصفة نهائية، يبقى هناك دائما مجال او هامش يضيق ويتسع حسب الظروف والتقلبات المجتمعية . وضمن هذا الهامش يتحرك المسرح الآن . وضمن هذه الحدود تحملت كثير من فرق المسرح المغربية عن وعي وبغير وعي مهمة النيابة عن الدولة والتعبير بافكارها في كثير من الاحيان . (لا نتحدث هنا عن موظفي الاذاعة والتلفزيون او تجار المسرح الاحرار) .

يرجع هذا لعوامل يبدو لي ان اهمها (عندما تتوفر الجدية بالطبع والمسؤولية) يتجلى في فهم المسرحيين لمسؤولياتهم في حدود التقنية . وقد لوح الكثيرون وفي مناسبات عدة بسلاح التقنيات ورموا الآخرين « بالجهل حتى بابسط اسس المسرح » . ومع احترامنا للتقنيات وشروط العرض واعترافنا بعدم توفرها في كثير من الاحيان وذلك لشروط موضوعية اكثر منها ذاتية ، يبدو ان هذا لا يشكل الهم الاكثر الحاحا الآن .

وعلى هذا الاساس وضمن هذه الشروط وفي حدود الهامش المسموح به سنتحدث عن المسرح الممكن ومهمته النضالية .

رابعا : المد الآخر

لهذه الحقبة التي تمتد حتى سنوات القمع 73 ـ 74 اهمية بالغة :

- كثافة الانتاج المسرحي المغربي بالنسبة للفترات السابقة واللاحقة .
- تنوع المضامين والرؤى التي عبر عنها المسرح في هذه الحقبة .
- بعد ان كان الاخراج تابعا للنص مجسدا للكلمة اصبح في هذه الاثناء يتميز ببعض الاستقلال (تيمد في مسرحياته ونبيل لحلو في السلاحف) واصبح الديكور اكثر من مجرد جدران وبيوت ونوافذ .
- وحتى في مجال التعامل مع المسرح الغربي تم التعرف على تيارات اخرى ومن زاوية اخرى (بريخت والمسرح الملحمي ـ بيترفايس والمسرح التسجيلي) .

لقد بدا بالفعل ان المسرح افلت من سيطرة الدولة (المعنوية بالاساس) واصبح مسرحا ذا هموم . ولهذا حاولت الاجهزة المسؤولة احتواءه وبسط ابويتها عليه واضافت من جهة بندا لبنود المهرجان يقول بضرورة تقديم نص مغربي ومن جهة اخرى اصبحت تطالب بقراءة النص بضمه الى ملف المهرجان .

ساهمت عدة معطيات في تكوين سمات هذه الحقبة الخطيرة من تاريخ الامة العربية ويمكن تلخيصها فيما يلي :

- الانتفاضة الجماهيرية لسنة 1965 .
- المد الاحتجاجي الصامت والعلني الذي عم الوطن العربي بعد هزيمة 67 . وماتمخض عنها من هزات سياسية واجتماعية
- الحركات التصحيحية والتنظيمات الثورية التي لعبت دورا هاما في هذه المرحلة .
- الطليعة الثورية التي شكلتها الثورة الفلسطينية ، جاعلة الجماهير تعقد عليها اكبر الآمال .
- انتشار الفكر الماركسي والدراسات السياسية والاجتماعية الماركسية .

واهم المواضيع التي تعرضت لها المسرحيات والجمعيات المسرحية هي : فلسطين ـ

الصراع الطبقي ـ الظلم الاجتماعي ـ الحرب الامبريالية ...

وفي محاولة للتعرف على أشكال ودرجة الوعي الذي أمكن التعبير عنها مسرحيا آنذاك نتبث ما يلي :

1 ـ مجموعة من المسرحيات كانت اشخاصها اما أكباشا في مقابل جزار او ضفادع ضد مالك الغدير أو قرودا في مواجهة اصحاب الغاب وحتى خضرا تحتج على الطباخ او ارقاما الخ ...

مجرد هذا التصنيف يعطينا فكرة أولية عما تتوخاه المسرحية : التنديد بالاستغلال . ولكن يظهر من خلال المسرحيات كما قدمت اننا لسنا أمام مجتمع وانما أمام معادلة تبسيطية : فوق / تحت . خير / شر . أي بعبارة اخرى أمام جماعة قطيع بالفعل . بحيث يكفي ان تعرف الجماعة المستغلة (بالفتح) بوجود المستغل حتى تثور عليه . ولهذا تكثر في هذه المسرحيات الحوارات والاغاني الجماعيين .

وهذا التبسيط يعطينا فكرة على مدى السهولة التي تعامل بهاالمؤلفون مع الكتابة المسرحية.

2 ـ تحالفت مسرحيات اخرى لتشكل اتجاها أو وجهة نظر غامضة تارة وغير متجانسة في كثير من الاحيان وتنقصها امكانيات التعبير الفنية الا انها وهذا أكيد تشكل جزءا من الوعي العام الذي بلغه مجتمعنا آنذاك .

في المهرجان الاقليمي للدار البيضاء لسنة 72 قدمته احدى الفرق المسرحية نصا يحمل عنوان « الحافلة » . تحكي المسرحية عن مجموعة من الناس « عامل ببذلة زرقاء » ، « مثقف » ، عاطل ، فلاح ، امرأة الخ ... ينتظرون الحافلة . ويدور الحديث حول سائق الحافلة : رجل مستبد ، يقودها حيث يشاء وكيفما شاء دون اعتبار رغبات الراكبين وحاجياتهم والطريق التي يريدون سلوكها . ويقر قرارهم في النهاية على بناء حافلة اخرى ، جديدة كل الجدة ، تحت قيادتهم ، بحيث يكون لكل واحد حق الركوب ومسؤولية التسيير .

ضمن هذا النسق يمكن اضافة شخصيات وجماعات ظهرت بكثرة في تلك الفترة وروج لها كثيرا : البوهالي والمجنون اللذين ينطقان بالحكمة والحق ، جماعة ظلت الطريق ، جماعة في سجن تبحث عن مخرج .

3 ـ رؤية احتجاجية أو كما سماها بعضهم « مسرح الشعارات» الذي اخذ على عاتقه التحريض والتنديد بالغلاء أو الاعتقالات او الديماغوجية او انتزاع الاراضي الخ ...

تدور أحداث مسرحية « الكثيرة » حول حرب اكتوبر 73 ليس كما دارت في المشرق ولكن كما يراها المواطن سواء في البادية أو المدينة هنا في بلاد المغرب . لهذا ركزت المسرحية على محورين اساسيين . ما يدور هناك : الحرب . وما يدور هنا : الغلاء ، انتزاع الاراضي ، الاستغلال ، البطالة .

وعلى هذا الاساس تقول المسرحية ان التوجه نحو ما يدور في الشرق بالطريقة التي تم التوجه بها لم يكن سوى محاولة لتصريف النظر عن حقيقة الوضعية الداخلية .

ويمكن تسجيل الطابع المنفعل ورد الفعل المتسرع الذي ميز هذا النوع من الخطاب المسرحي الا أن له اهميته وحتى شرعيته ضمن الوعي العام بالوضعية المجتمعية الخانقة .

اذا اضفنا الى كل هذا توجه مجموعة من المسرحيين وغير المسرحيين الى الاهتمام بالمونتاج الشعري حول فلسطين بالخصوص ، تكون النتيجة ان هذه الحقيقة من تاريخنا تجاذبتها كثير من الافكار والآراء حول مواضيع خطيرة وجديدة كل الجدة .

يبقى أخيرا أن الحماس الذي تبدى فوق الخشبة لا يفسره الا ما عرفته بلادنا من الصراعات والهزات العنيفة ابتداء من سنة 70 وحتى أواخر 74 في كل القطاعات وعلى كل المستويات بدون استثناء (اضرابات ، انتفاضات ، محاكمات) .

خامسا : المسرح الممكن

« لا تغيير ولا صراع ولا تصور خارج قوانين وحتميات الوضع الراهن » (1) .

ان حديثنا السالف حول تدهور المسرح وغياب تقاليد مسرحية يقودنا الى الحديث حول / والتعرض الى عدة نقاط .

عندما نتصدى للحديث عن الديمقراطية فاننا لا نعني بها المؤسسات ولكن السلوك اليومي . خروج من اللامبالاة السلبية الى المسؤولية والمبادرة التلقائية .

فاللامبالاة السلبية التي تطبع سلوكنا في ظروفنا الحالية تنعكس بالضرورة على ممارسات الذين يمثلوننا (النواب الذين يتغيبون عن الجلسات وهم كثر) .

كذلك ليس من الغريب ولا هي بالمصادفة ان تكون اغلبية الذين يمثلوننا في البرلمان هم الذين يستنظلوننا في المرافق الاخرى .

زيادة على ان ظروف العمل والحياة بالنسبة للغالبية العظمى من الناس تقتل كـل نـوع من الخلق تقـريبـا .

اذا اضفنا الى هذا جهنمية وسائل الاعلام المستخدمة وسياسة التجهيل المتبعة :

فان على المسرح اكبر المسؤولية في هذه الظروف بالذات والظروف الآتية في المساهمة في تحرير شعبنا من الجهل والقهـر .

انه لم يعد مجديا التبشير بالاشتراكية او الحديث عن نوع من المسرح مبني على اسس من الاشتراكية والوحدة والعدالة والتحرر ، ما لم يتحمل مسرحيونا مسؤولياتهم بصدق وشرف دون ان يدعي كل واحد انه على حق فيما يقوم به وانه هو الوحيد الذي على حق . فالقول بان كل المسرح احتفالي يدل من ناحية على ما اصبح يلف المصطلح من غموض ويذكرنا ثانيا بالدخان الذي افلت من القمقم ولم يعد من الممكن جمعه ثم اخيرا على انه ليس هناك مسـرح احتفـالـي اطـلاقـا .

وما اريد ان ابديه من ملاحظات اخيرة لا يتعلق ببرشيد او المسرحيات التي كتب (فهي اكيد من اهم ما كتب في الفترة الاخيرة) ولكن ما اخذناه على المسرح سالفا من سهولة الكتابة وسذاجتها اصبح يظهر في العديد من المسرحيات التي تقول بالاحتفال . فكل من اطلع على ثورة الزنج وعلى بن ابي طالب ، وابي ذر الغفاري وباتريس لومومبا وشي غيفارا ، يرص هذه الاسماء ليعطينا مسرحية . طبعا يضاف اليها فلسطين المقاتلة ، وبيروت الجريحة والاطلس والاوراس والاناضول الخ ... وبهذا يدخل من النافذة ما اوصد دونه الباب ..

(1) بهتان ثقافي لمسخ سياسي ـ احمد اوبلحاج ـ الثقافة الجديدة ـ عدد 14

● الغيوان .. بعد الصمت / محمد ابـزيكـا

امتدادا للدراسات السابقة (1) حول اغاني الاجيال ، والاغنية الطلائعية في المغرب ، تأتي هذه المحاولة في اطار متابعة تطور النص المسموع في المغرب ، باعتباره احد العناصر المشكلة لواقعنا الثقافي . ولئن كانت هذه الاشارة تثير شهية المقارنة بين مستويات التعبير المشكلة لهذا الواقع : النص المكتوب ، النص المنظور (العيني)، ثم النص المسموع ؟ فان الاستعاضة عن هذه المقارنة وتجميدها المؤقت (2) ، لا يحول دون موضعة هذا النص المسموع ، اغاني الاجيال ، في اطاره المناسب في الحقل الثقافي ، وهو اطار الثقافة الجديدة ، ثقافة التأسيس والمواجهة .

من هذه الرؤيا نستمد مشروعية متابعة الاغنية الغيوانية بصفة خاصة ، واغاني بقيـة المجموعات بصفة عامة . قد يثار انتقاد نابع من اشكالية الاغنية ، حيث تقتضي الدراسة توزيعا متعادلا للاهتمام بين النص الشعري ، وخلفيته الموسيقية . ويعني الامتثال لهذه الوضعية اعراضا عن دراسة النص المسموع ، وبالتالي اعراضا عن ظواهر مماثلة تسوي خنادقها وتحصن مواقعها على امتداد الوطن العربي لمواجهة الثقافة الماضوية بكل ما تكرسه من احتكار وتهميش واستلاب.. الاعراض عن دراسة الاغنية الغيوانية في المغرب يعادل الاعراض عن دراسة ظاهرة احمد فؤاد نجم ، والشيخ امام ، ومصطفى كرد ، وحاجي مرسي ، والهادي قلة ... في انتظار ان يتفضل المتخصصون في الموسيقى ليقدموا دراسة « مكتملة » تجمع بين الشكل (الموسيقى) والمضمون (الكلمة) ، ويعني ذلك من باب التداعي ـ على صعيد القصيدة الفصيحة الاعراض عن الشعر الحزيرانى لخروجه عن « اللباقة »والاتزان فضلا عن « خروجه» على عمود الشعر .. ويعني بالنسبة للسينما (كنص عيني) اعراض عن الفيلم الجاد باعتبار دونيته على المستوى التقني ، او دونية المشاهد في قراءة الصورة واستيعاب المشهدية .

لكن هذه الاشكالية تحل نفسها من موقع الجمهور المتلقي قبل جمهور النقاد . وعند ما يكون الجمهور الاول الذي يشكل اكثر من 70 ٪ من الامة العربية محاصرا داخل اسوار الامية

جبعديها اللفظي والفكري ، فان هذا الجمهور لم يتوقف في الدفاع ضد اغترابه التاريخي واستلابه الثقافي بممارسات ثقافية أصيلة تشكل الاغنية الشعبية ـ بما فيها أغاني الاجيال ـ احد مظاهرها واحدى ادواتها التي تعمل جاهدة لاختراق الاسوار بالآلة الشقوية السمعية .

والنصان المسموعان ، موضوع هذه الدراسة هما الاغنيتان الاخيرتان لناس الغيوان « البطانة » و « تاغنجا » .

وقبل دراسة الاغنيتين اعتقد أنه من الافيد اجراء رصد سريع للفترة الفاصلة بين آخر اغاني المجموعة (الثلاثية القومية) ، والاغنيتين الجديدتين ، وهي فترة اصطلح عليها بـ « فترة الصمت » ، وهذا الصمت يعني طبعا ناس الغيوان .
من صيف 77 حتى صيف 79 مسافة زمنية تفصلنا عن آخر محطة تتوقف عندها الاغنية الغيوانية توقف لاستراحة في مسيرة المواجهة . لم تكن تلك المحطة وطنية ، اقليمية ، مغربية كشانها من قبل ، بل كانت محطة قومية يقرأ فيها الانسان المغربي ثلاث لافتات : « نرجاك انا » ، « ضائعين » و « الشمس الطالعة » : وتفاصيل تلك اللافتات هي تفاصيل الواقع العربي المأزوم، ويستلهم من تلك القراءة نبوءة فطرية بمستقبل فاجع (3) .

ان احدى تلك التفاصيل تحمل عنوان « تل الزعتر » في اغنية (الشمس الطالعة) ، واحدى ارهاصات النبوءة تحمل عنوان « غيبة الفارس العربي » في اغنية (نرجاك أنا) ، وبينهما مخاض مرير مشخص في اغنية (ضائعين) . وفي انتظار عودة نسر الغيوان ، أو الفارس العربي الغائب، وهو نفس النسر الذي افتقده الشاعر عبد المعطي حجازي في صرخة الضياع :

يا نسري الغائب / عد للغابة يا نسري / حطم سجنك / غالب زمانك / وارجع فالعش على صدري (4) . في انتظار هذه العودة/الامل ، كان الخط الذي يفصل بين 77 و 79 على المستوى العالمي يرسم بيانا للتطور والقفز الى المستقبل ، ويرسم على المستوى الوطني والقومي بيانا للتردي والارتداد الى الماضي ، ويسجل تراكمات دراماتيكية تصدق نبوءة الغيوان.

على الصعيد الوطني يسجل صيف 77 بداية لتغيير قشري في العلاقة بين الحكام والمحكومين ممثلا في رفع حالة الاستثناء وتجريب الديمقراطية الممنوحة ، وعلى المستوى القومي تأتي مفاجاة زيارة القدس ثم بيعة مخيم داود لتلخيص الصراع التاريخي في « الحاجز النفسي » وتحويل اتجاه المواجهة صوب الاشقاء ، ويفجع المواطن العربي في آخر حلم يرسم له في وحدة فوقية وهمية خططت لها حرب اكتوبر . وغذاها مشروع الوحدة العراقية السورية ، .. ثم عدنا لاحتضان الضيـاع ...

ومقابل مسلسل الاحباط داخل أسوارنا ، ينتقدم التاريخ الى الامام خارج الاسوار ، ويقف العالم على اعتاب المبادرات الشعبية ، وتساقط قلاع القهر والاستعباد والامتصاص .

والمعادل الموضوعي لهذا الواقع على مستوى الثقافة الشعبية بالمغرب يسجل انجازات تشغل حيز الصمت ، وبالنسبة للنص المسموع ، فان الاستجابة هي طابع تلك الانجازات في حين ان التحدي والمواجهة تسجله الاعمال المكتوبة . وتتفاوت تلك الاستجابة نفسها بين العمق والسطح بتفاوت المنتجين لها في فهم الواقع ، وباختلاف المواقع التي ينطلقون منها . فاستجابة جيل جيلالة كانت تهويما وتهربا ونكوصا تخرج القضية من الارض الى السماء ، وتحيل علفها على قوة غير الانسان موكلة اليها عودة الطائر الضال الى وكره (أغنية ربي مولاي) . في حين ان استجابة « المشاهب » وعظية تستعير النغمة القومية من الغيوان ، وتقفز فوق كل التناقضات المحلية الى البديل المفتال ، الوحدة العربية (اغنية يا مجمع العرب) . وفي الوجه الآخر لثقافتنا الشعبية ، الامازيغية ، تستجيب مجموعة « ازنزارن » (الاشعة) برد فعل استسلامي تلخصه اغنية : « رمين ميدن » (مل الناس) . في حين ارتدت فرقة «تكادة» عن الخطوط الامامية لتسقط في لعبة « احياء » تراث « العيطة » لتعزيز ظاهرة الشيخات .

هذا المسح العاجل لفترة الصمت الغيوانية يستهدف اثارة الانتباه الى مجموعة من العلامات البارزة في الحقل الثقافي بالمغرب ، تمهيدا لاحدى هذه العلامات البارزة التي تشكلها الاغنيتان الاخيـرتـان للغيـوان .

واود قبل اجراء عملية التفكيك التي تستلزمها الدراسة على نصي الاغنيتين أن اقـدم هذين النصين كاملين حتى اقدم للقارىء والناقد المهتمين المرجع الذي انطلق منه :

1 ـ البـطـانـة (5)

ـ عبيد الصنك المعبود يا قلوب الحجر
قلوب طايشة مليانه بالغدر
سلسلتو القبور ، ما الحق ما المنكر
النغز للصخر من هم البحر شكا
والرياح العاصفة هجرت البرق والرعد
ما بين صخره جامده ، وعوافي زانده ، وصهد الريح هامده
هذا بمهمازو ينغز ، هذا ما يرد عليه
لا دوا يداوي
حسبت عشره وعشره وعرفتها شحال تساوى
قرن العشرين هذا ، عايشين عيشة الديانه فلبطانه
را الفرق عظيم بين التفاح والرمانه
واش من فرق بين انت وانت وانا
ـ مرحبا يا مرحبا
بالطيور البيضاء مرحبا
كاس المحبة مرحبا
محى بليه هذا طمع فين غادا يا دنيا
حال خوتي عذبني فين غادا يا دنيا
ـ هال الحال يا أهل الحال
واللي ما فيه الحال يخبال

2 ـ تاغنجا :

ـ العشية عشت والليل راح
مطى اللغا يدور بين الملاح
الورد عطى ريحتو والذات ما زاله حزينة
والدم جف والذات يا حسرة ما زاله حزينة
يا ناس وما نتوما ناس
يا الزايدين المهموم فهمو ، يا لمعاونين الظالم على ظلمو
ربي موري المريسر يا ناس
غير بلاش زيادت هضرا
والعالم من قديم خصاه نغزا
ـ واش الحق كفا وعطا بلدبار
حلف حلفه ما بقالو اثر
والحق الحق كفا من زمان وقفلو عسري
ونسلروتو فلمحال
ـ العيب فينا بالاطنان ، لا لغة موحدة ولا مايه
حيرتي فبنادم واحد وكثرت لديان
ياله ذاله لذاله انسان ، ياله ذاك لذاك مرايه
ـ واسقينا وارونا كيف بحرك هيجنا
واسقنا وارونا من بحرك خمرنا
آه يا كريتي لاغي قم واجه رياح مصيرك
الجوع فدلنيا كالوالي وجثت الصبيان مرميه
فوق ذاك البرج العالي امر الله عليه غفلنا
ـ آش ساير الدنياسايبة تزهى بنا الاوقات كاتدور
كلها يقسي شسانو ملي المال تسمع رنينو فلودان
الدقنيا بالمال الدنيا بالمال

ـ هكذا لاغي عليهاج يجيك هلالو
تحت ضوو تفوز بقراية الكتاب
عارف الحالة لا بد لها من تبدال
تذبل الهوال ويبان البرهان

اخذا بعين الاعتبار لازدواجية موقف المتلقي من الشعر الملتزم عموما والاغنية الملتزمة خصوصا ، ارتئي توزيع الدراسة بين « القيمة الخارجية » للنص ، و « قيمته الداخلية » . على ان هذا الاجراء لا يترجم قناعة بالفصل بين داخل النص وخارجه ، وانما يترجم عن غائية توفيقية تؤلف بين الموقفين المذكورين ، الموقف الانتفاعي (6) الذي يتلمس صدى وتاثير الابداع في الواقع الخارجي او العكس ، والموقف الفني الذي يتلمس الصدى داخل النص نفسه قبل ان يترصد مفعوله في الواقع الخارجي ، بعبارة أخرى بين من يقيم النص انطلاقا من علاقته بالواقع، ومن يقيمه انطلاقا من الامكانيات الفنية التي تؤهله لمواجهة الواقع .

1 ـ الاغنيتان متوامتان ، وجهان لاسطوانة واحدة ، كما اشتركتا في التسلل من رحم تاريخي واحد ، تشتركان في تسلق هذا التاريخ لغة وموقفا .. ان الاغنيتين تنطلقان من منطلق واحد هو الادانة :

ـ عبيد الصنك المعبود يا قلوب الحجر ... (البطانة)

ـ يا ناس وما نتوما ناس ... (تاغنجا)

وتلتقيان في غاية واحدة هي التبشير :

ـ مرحبا بالطيور البيضاء (البطانة)

هال الحال يا اهل الحال

ـ عارف الحالة لا بد لها من تبدال (تاغنجا) .

وبين البداية والنهاية ، بين العدم والخلق ، مرحلة اسمها العالم الغيواني ، وعالم من يشارك الغيوان نظرتهم الى ذلك العالم ، بين البداية والنهاية مرورا بذلك العالم لم تقترح الاغنيتان حلولا للعبور والاجتياز بالطفرة او احراق المراحل . في الوجه الاول من الاسطوانة تعبير عن افلاس في الرؤيا وعجز في عزيمة العبور (لا دوا يداوي) . وفي الوجه الاخر يقع تعديل في الموقف ويطرح البديل ضمنيا في (غير بلاش زيادة هضرا) .

تبرير الموقف الاول ينطلق من نتيجة اختبار الواقع والاصطدام بصلابته واكتشاف العقم :

الخز للصخر من هم البحر شكا / والرياح العاصفة هجرت البرق والرعد (البطانة)

اما تبرير الموقف الثاني فينطلق من ارهاص بقدوم الريح محملة بمادة تلقيح :

والورد اعطا ريحتو والذات ما زاله حزينة (تاغنجا) .

الادانة في الاغنية الاولى تمس الصمت ، في حين انها في الاغنية الثانية تمس الكلام العاجز عن تجاوز نفسه الى الممارسة . يسهل امام هذا الموقف فتح ثغرة جدانوفية تغرق النص باسقاط مقولات الالتزام الساذج الذي يحرص على أن يكون النص الشعري بيانا سياسيا ، غير انه يمكن تلافي تلك الثغرة بالتدرع بحجتين اولاهما ان اهم الخصائص المشرقة للشعر كونه كشفا ورؤيا ونبوءة .. وثانيتهما شعبوية النص المسموع . وبناء على الحجة الثانية يمكن استحضار « المجذوب » عوض جدانوف وسيمونيف .. وسارتر ...

ان المجذوب في الوجدان الشعبي المغربي ـ كمدلول الدرويش عند الشرقيين ـ لا يقف عند حد الدال الاصلي الذي هو شخصية عبد الرحمان المجذوب ، بل ينسحب على بقية النماذج البشرية التي تترسم خطه الشعري ، المجذوب بديل للشيخ بلغة الشمال والرايس بلغة الجنوب . الشيخ والرايس يهتمان بالتسجيل والعكس اكثر من اهتمامهما بالخلق ، قد يرفضان ، لكن لا يؤسسان بديلا ، انهما يحرصان على صنع الفرحة اكثر من حرصهما على تلمس الجرح .. اما المجذوب فهو النبي بالمعنى الشعري للنبوة ، يرفض ، ويحلم ، يفسر ويتنبأ ، يتشاءم ويتفاءل . غير ان تشاؤمه اصيل ينطلق من فهم برئ لواقعه ... وبلغة اخلاقية : المجذوب ياكل ليعيش ، في حين يعيش الشيخ والرايس لياكلا .

من المجذوب أسس الغيوان رؤيتهم ورؤياهم منذ صيحة البحث عن الذات في « الصينية » ولم يؤسسوا ذلك في برنامج سياسي متكامل او رؤيا ايديولوجيا متماسكة ـ فهل يلغي هذا

وجودهـم الفنـي ؟.

الجماهير الشعبية التي لا تزال تتداول اليوم اقوالا مبعثرة للمجذوب مثل :

الخبـز يـا الخبـز الخبـز هـو الاعـادة
الا مـا كاين الخبـز مـا كـاينـا عبـادة (7)

هذه الجماهير لا تسأل عن الشروح والتفاصيل بقدر ما تسأل عن الصدق ، وليس شيء غير الصدق معيارا لنجاح التجربة الشاعرية عندها . والصدق المؤسس على حدس طفولي هو الذي يعفي الغيوان - عند جمهورهم - من « الفهم الجدلي » للواقع المواجه ، ومن هنا يمكن للناقد أن يعفيهم من المؤاخذة على ما بين البداية والنهاية في الاغنيتين ، ويلغـي التساؤلات عـن « الجدلية » مستعيضا بالتساؤل عن الصدق في مواجهة الواقع شرعيا .

ان الاغنيتين تحاولان أن تستوعبا هموم الانسان المهمش الضائع ، هذا الانسان الذي لا يستوعب همومه لحد الساعة غير السجن والخمارة والسوق السوداء للمخدرات ، هذا الانسان الاغلبية يتكون من السياسي الهاوي ، أو اللامسيس ، او المعوض عن الوعي السياسي بالوعي الـديـنـي ...

لم يألف الوجدان الشعبي من المجذوب الا أن يقف منفردا يمارس اسلوب « اقول لكم » (8) من الاعلى دون ان يعني ذلك تعاليا على مستوى الممارسة .

لذلك فان الادانة التي تكتسي طابعا تعميميا تشمل المذنب والبريء في :
عبيد الصنك المعبود ، يا ناس وما نتما ناس .

لن تثير أي معارضة او اشمئزاز امام الجماهير الشعبية التي تحولت كلها الى «مجانيب» تتبادل التهم امام ركام الاحباطات التي خطت سماءها بغيوم الشك القاتل ، الشك مـن كـل المحاولات الانقاذية سواء كانت محاولات « الانبياء » او محاولات « الدجالين » المتخرجين من مراحيـض السيـاسـة .

ان عجز المحاولات الجادة ينعكس حتما على تلك الجماهير ويفرز وعيا شقيا تعبر عنـه الاغنيـة :

الخز للصخر شكا / والرياح العاصفة هجرت البرق والرعد
ما بين صخرة جامدة / وعواقي زائدة / وصهد الريح هامدة ...

لم تكن نبوءة الانتلجنسيا التي يحملها عنوان « آخر اعوام العقم » (9) ، قد اخترقت وجدان الجماهير التي تعبر عنها الاغنية الغيوانية ، فهذه الاغنية تمعن في سادية ذاتية تصل الى حد الجزم بثبات العقم (الرياح العاصفة هجرت البرق والرعد) ، ولم يعد هناك مناص من مجاملة الذات ومحاولة التعلق بأمل ولو كان خارج الاسوار ، يشم ولا يلمس :

والورد عطا ريحتو والذات يا حسرة ما زاله حزينـه

لنبق داخل الاسوار ، ولنتأمل المقابلة بين عطر الورد وملوحة الحزن ، هنا يعاد النظر في بعض ما قيل ، وخصوصا العقم ، ان صورة رائحة الورد مقرونا بحزن الذات هو تشخيص للتراوح بين الامل واليأس ، بين الثقة والشك في نفسية المواطن العربي الذي يشم رائحـة الورد او يتوهم ذلك دون أن يلمس براحة اليد وحدقة العين تلك الورد . تدعمه يوميا شعارات تغازل آماله وتتملق آلامه ، ولكنها لا تنجز الامل ولا ترفع الالم ، رائحة الورد تدعم هذا المواطن في شكل شعارات الديمقراطية والاشتراكية والوحدة والعدالة الاجتماعية والتحرر والاستقلال و ... ولكن الورد ، التطبيق العملي لتلك الشعارات لا يتحقق الا على شكل اغتيال متواصل لتلك الاحلام، وراء كل نعش حلم مغتال يتردد لحن جنائزي :

لا دوا يـداوي + واش الحق كفا وعطى بلدبـار

وتتم هذه الجنائزية في طقوس مازوخية تمارس رد فعل عدواني تنكيلي بالذات ، لتخفيف الشعور بالعجز عن مواجهة الواقع الصلب :

عايشين عيشة الدبانه فلبطانيه يالمعاونين الظالم على ظلمو

ليكتمل دوران الحلقة المفرغة وتتضبب الرؤيا ، ويصبح المجرم ضحية والضحية مجرما على حد تعبير خالد صفوان غداة نكسة 67 في سجن القلعة (10) .

والنتيجة الطبيعية لهذه الوضعية المتأزمة هي البحث عن حل يقفز على التناقضات المحلية

للواقع الذي انجب الاغنية ، للتنفس في بديل مثالي صوفي ، هو الوحدة الانسانية ، او هو البديل « المجذوبي » ، حسب السياق العام للاغنيتين .

لا لغة موحدة ولا ماية / حيرني فبنادم واحد وكثرت الاديان / ياك ذاك لذاك انسان ...

هذا الحلم الطوباوي ليس جديدا في التراث الانساني قديمه وحديثه .. حول هذا الحلم يلتقي الغيوان مع جيري ريبان (11) ، ويعني هذا الالتقاء ربطا بين مجتمع غربي راسمالي ومجتمع عربي بلا هوية ، نفس الازمة ، ونفس الحل ، لكن الهروب الى الامام ، الى المدينة الفاضلة. غير ان الايغال في تضاريس الاغنيتين يوحي ان النزعة الانسانوية ليست سوى قناع يخفي وجه الراقص على سيف الكلمة . فالاغنية تعبر من القناع الانسانوي والوصول الى تاسيس نظرة ثبوتية تنفي النظرة العدمية التي يمكن ان تفضي اليها البداية الماساوية :

مرحبا بالطيور البيضاء / حال الحال يا اهل الحال
مكـذا لاغي طهياج يجيك هـلالـو
عارف الحالة لا بـد لهـا مـن تـبـدال

اننا هنا نقف على تطور نوعي في الرؤيا الغيوانية ينسخ الحكم المكون عنهم في آخر اغانيهم ، حيث رفضوا العالم رفضا معريا (نسبة للمعري) :

اش بيـت انـا فـهـاد العالـم   لا راحـة ولا نـظـام
غيـر فـوضـى وزد لـقـدام   (اغنية نرجـاك انا)

والحقيقة ان هذا التطور المسجل لا يغطي على السلبية المشار اليها سابقا ، ان تجاور الهدم والبناء ، العدم والخلق ، التفاؤل والتشاؤم في الاغنيتين هو معادل موضوعي لموقف الانسان العربي العاجز امام التحدي التاريخي الذي يواجهه ويضغط عليه ، انه على المستوى السياسي يكشف عن وجود المسيس الى جانب اللامسيس ، الواعي واللاواعي ، الملتزم المنظم ، والملتزم الحر . والاحتكاك بين هذين الطرفين احتكاك غير متعادل ترجح فيه كفة الطـرف الثانـي المشكـل للاغلبيـة ..

ان الاغنية الغيوانية في ناحية اخرى من نواحيها تقدم صورة عن الطرفين المذكورين هكذا :

يـا للـي كبيـركـم فلحيـرة وصغيـركـم فلغيـرة

وهي محاولة لضبط اللغة ، الكبير والصغير لغة طبقية ، مثل « الناس اللي فوق والناس اللي تحت » (12) ومن الفهم الطبقي لهذا البيت تصبح اعادة النظر في تعويم التهمة « عبيـد الصنك المعبود » لتصبح الادانة مقصورة على قوة في المجتمع تنطلق من المصلحة مقابل قوة اخرى تنطلق من المبدا . الخروج من الاغنية الغيوانية ينتهي بحكم مجمل : انها اغنية مواجهة وتاسيس يفصل بين بدايتها ونهايتها عالم مضبب ، الولادة فيه عسيرة ، والتذبذب والقناع فيـه لعبتان لمجابهة الـواقـع .

2 ـ اذا كنا قد حاولنا في استكشاف « القيمة الخارجية » الوقوف على بعض « المنشطات » التي تحدد الشخصية الابداعية عند الغيوان ، سواء كان مرجعها الذات او الواقع ، فان مجال لاستكشاف بعد ذلك يتوجه « الى القيمة الداخلية » ، حيث سيكون الاهتمام منصبا على البرنامج الجمالي للربط بين الفن والواقع وتجسيد هذا الربط في النص المسموع ، وملاحظة ذلك البرنامج تتم عبر الملاحظتين الاساسيتين : الجهد المبذول في صياغة النص ومدى التجاوز المسجل في هذا الجانب ، والجهد المبذول في تكييف هذا النص مع خلفيته الموسيقية .

على المستوى الاول تسجل المعطيات الآتية كمظاهر التطور :

* الميل الى التعبير بالصورة تجاوزا للتعبير بالتقرير الذي هو احدى مميزات القصيدة الزجلية ، المواجهة ، وتتوزع صور خصبة محملة في هيكل النصين :

ـ الخـز للصخر من هم البحـر شكـا
ـ الـريـاح العـاصفـة هجـرت البـرق والـرعـد
ـ عائشين عيشة الدبان فلبطانـة
ـ الورد عطى ريحتو والذات مازالـة حزينـة
ـ هكـذا لاغـي طهياج يجيـك هـلالـو

واعتقد ان الصورة الاكثر اغراء بالتامل هي الثالثة ، وذلك في سياق التقييم المرتكز على

شعبوية النصي بمفهومها المتعارف عليه في بداية دراسة القيمة الخارجية للنصين . بينما اعتبر الصور الباقية من نتائج الاحتكاك بالقصيدة الفصيحة . في الصورة المذكورة تجسيدٌ لهاجس الواقع المواجه ، وهو تجسيد للمفونة . وبربط هذه الصورة بالسياق العام للنصين التي جانب العلامات الآتية : الصنك (المال) ، الكبير : الصغير ، الحيرة ، الغيرة ، لكان المدلول الطبقي لتلك الصورة متحققا كالآتـي :

طبقة تعيش في مستوى معيشة الذباب على الجلد المسلوخ (البطان) ، بينما يكون اللحم (السكيطة) من نصيب طبقة اخرى تمتلك انيابا لا يملكها الذباب .

ان هذه الصورة كتعبير ، هي تطويرٌ لتعبير تقريري جاء خاتمة لاغنية قديمة ، ضايعيـن ويا العرب ضايعين . التطور الملاحظ في البناء الفني يعكس تطورا لفهم الواقع أو على الاقـل بداية فهمه فهما جدليا ، وشعبوية الصورة تمتد جذورها الى صورة مقاربة عند المجذوب :

اكادير اكادير اتلكركاعت ابج اورام = (اكادير اكادير ياجوزة داسها الجمـل) (13 الصورة الاصلية ، المرجع ، عند المجذوب تفصح عن الطرفين المتناقضين معا : الجمل والنواة ، وهو تناقض نوعي وكمي خطير ، في حين ان الصورة عند الغيوان تفصح عن طرف واحد هـو الطرف الدائي ، الذباب .

※ يتألف نسيج الاغنيتين لغويا من مجموعة جذور مشتركة بين النصين المتوامين من جهة، وبينهما واغان سابقة من جهة اخرى ، ودلاليا تتوهج هواجس ملحة مثل الحاح الوحدات اللغوية. هواجس ملحة مثل الحاح الوحدات اللغوية .

فـ (المال، الرياح، الليل، الدم، الحق، الجوع، الصبيان، الاهوال) تتكرر في اغـان سابقة خصوصا : غير خذوني ـ واش حنا هما حنا ـ ما هموني ـ الرغاية ـ النادي انا ـ نرجـاك انـا ...

اما الهواجس فتتـراءى كالآتـي :

هـاجس الكرامـة :

عبيد الصنك / الدنيا بالمال /
مانويت الناس تبيع عزها بالمال / الحاكم تايصول
(اغاني البطانة ـ تاغنجا ـ واش حنا هما حنا ـ سبحان الله صيفنا ...) .

هـاجس الفـقــر :

عيشين عيشت الدبان فلبطان / الجوع فالدنيا كالوالي / ما هموني غير صبيان مرضو وجاعو (الاغنيتان + ما هموني) .

هاجس الانسـانية :

كاس المحبة مرحبا / حيرني فبنادم واحد / يا بني الانسان علاش حنـا عديان / يا خاي وما تلا حد يسال فحد .
(الاغنيتان + يا بني الانسان + الهمامي)

هـاجس التغييـر :

اش بيت انا فهذا العالم / دا العالم من قديم خصاه نغزا / قم واجه رياح مصيرك / عارف الحالة لا بد لها من تبدال / نوضو نغرسو لشجار تنبت حريتنا كاملين ..

(اغاني : نرجاك انا ـ تاغنجا ـ ضايعين) .

※ ان الملاحظتين الاخيرتين تثيران تراثية الغيوان ، فالملاحظة الاولى تتعلق باقتباس من الخارج يشجع على ترديد مقولة « النموذجية » .. في حين ان الملاحظة الثانية ، تفسر باتكاء الغيوان على تراثهم نفسه ليصبح مادة قابلة لاعادة الانتاج تقنيا . وفكريا لا يوجد الا مبـرر الحرص على الامتداد .

لو اخذنا مثلا جانب الادانة في الاغنيتين :
(عبيد الصنك المعبود يا قلوب الحجر / يا ناس وما نتوما ناس)
مستحضرين الجو الصوفي الذي تعبر عنه :
(فوق ذاك البرج العالي امر الله عليه غفلنا) .

ــ لو اخذنا هذا النموذج لوجدنا مرجعه في التراث الشعبي ، فقد كانت « اللطفية » اشهر قصيدة زجلية في الملحون تسير في هذا الاتجاه

لولا ضعف الايمـان ما يجـور الزمـان
ويـولـو الطغيـان بالقهر جـايـريـن

ـ ـ ـ

ما باقي ما يعشق في زمان النفـاق
لا عهد لا ميثاق توجـد ولا صـديـق
لا باراكا فرزاق خارجيـن الطريـق

الا ان الصياغة الغيوانية تلتمس خصوصيتها في اطار « جنوبية » الغيـوان (14) .

غير ان قضية التعامل مع التراث تثير الانتباه الى ان الاغنية الاخيرة « تاغنجا » بكليتها رمز لاستثمار التراث الشعبي . فتاغنجا (المغرفة) علامة تراثية لا تقتصر قيمتها على الجانب المتحفي والميثولوجي ، وانما تكمن قيمتها الفنية في مدلولها الاجتماعي الذي هو المواجهة التي تتخذ تمهيدها في المطالبة بحق الحياة (المطر) وفق طقوس ابتهالية .

لا يختلف مدلولها اليوم عن المظاهرات التي تنظم احتجاجا على غلاء المعيشة او غياب مـواد الاستهلاك في السـوق .

عنوان « تاغنجا » يتجاوب مع المحتوى الفكري للاغنية . ويبرز هذا التجـاوب في هـذه المقـارنـة :

اغ تغنجا :

واسقنـا وارونـا كيف بحـرك هيجنـا
واسقنـا وارونـا من بحـرك خمرنـا

مقابل الاصل :

تاغنجـا تاغنجـا يا ربي تجيب الشتـا (1)
تاغنجـا الا الا تجيب الشتا بلا كـلـه

هناك قاسم مشترك هو الاستسقاء ، غير استسقاء المرجع غير استسقاء النسخـة ، خصوصا اذا اخذنا بعين الاعتبار استغراق الغيوان في الصوفية ، باستحضار خمرة ابن الفارض الـوجـدانيـة .

⁂ اما المجهود المبذول في تكييف النص مع خلفيته الموسيقية فيفصح عـن نفسـه في

ــ محاولة تحقيق نوع من الهارموني لاول مرة . وقد جربت هذه المحاولـة في الفاصـل الموسيقي السنتير (الهجهوج) وآلة البانجو يسير وفق مقامين .

وتكررت هذه التجربة في الموال الاستهلالي لاغنية تاغنجا حيث يقع التناغم كالآتي :

ــ البانجو متجاوب مع ايقاع الموال بالتلاحـق .

ــ السنتير يكتفي بترديد نغمة قارة على الوتر الاول طيلة فترة المـوال ، مشكـلا صوتا رتيبا يستعير حركيته من المحرك في طور الاشتعال .

ــ البناء الموسيقي في الاغنيتين هو تركيب للايقاع الكناوي ، والايقاع الحمدوشي ، اي الجمع بين الجنوب والشمال .. ففي « البطانة » يطغى الكناوي . في حين ان «تاغنجا» تشكل ساحة جامع الفنا حيث تتجاوز الصيحة الكناوية (الدنيا بالمال) الى جانب دقة أهل تـوات (واسقنـا وارونـا) .

وفي هذا المجال يثيرنا ايضا اقتباس وتوظيف لحن الحسين السلاوي في اغنيته (يامنـا) التي اعادها الغيوان في المقطع الثاني من اغنية البطانة (مرحبا يا مرحبا) ، وقيمـة هـذا التوظيف تكمن في الحساسية التاريخية التي يثيرها في وجدان المستمع الذي قد يفسر هذا الاجراء بوجود علاقة بين زمن السلاوي وزمن الغيوان .. مفتاح فك اسرار هذه العلاقة يوجد في صيحـة السلاوي : «ايامنة غدرتني في الامان » .

ان التقييم الاجمالي للاغنيتين الاخيرتين للغيوان في نظري هو كونهما تاريخا لمرحلة مـن مراحل الوعي الجماهيري في المغرب في مواجهة واقع مرفوض ، سعيا وراء تأسيس واقع بديل .

هـــوامـــش :

1) كانت اول دراسة مطولة جادة في هذا الصدد من انجاز حنون مبارك في الثقافة الجديدة ، اعداد 5 ، 6 ، 7 الى جانب دراسات اخرى في بعض الصحف الوطنية خصوصا جريدة المحرر.
2) ادرج إتحاد كتاب المغرب اغنية الغيوان وازنزارن كنموذج للنص المسموع يستحقان الدراسة. اعلن ذلك في احدى اعداد جريدة المحرر .
3) نشرت دراسة لكاتب هذا العرض في جريدة المحرر نونمبر 77 تحت عنوان « الانسان العربي في اغاني ناس الغيوان الاخيرة » .
4) ديوان احمد عبد المعطي حجازي ص. 398 (انا والقصيدة) .
5) الصنك : قطعة نقود / الخز : الطحلب / زائدة : مشتعلة / لبطانة : الجلد المسلوخ / اللغا : الكلام / الملاح : الغيد / مورى المرير : مظهر الطريق / كفا : ادبر ماية : لحن / كريني : قريني / لاغي : تكلم /
6) نشرت جريدة المحرر دراسة مقتضبة لهاتين الاغنيتين باسم ل. س. حاول تطبيق المنهج الايديولوجي في دراسته .
7) مصدر سماعي .
8) عنوان ديوان لصلاح عبد الصبور بعد « احلام الفارس القديم » ، « الناس في بلادي » تتغير لهجة التعامل مع الناس بتغير الموقع الاجتماعي
9) ديوان للشاعر المغربي احمد بن ميمون ظهر ابان اقبال المغرب على مرحلة تجريب الديمقراطية
10) رواية الكرنك .
11) احد المنظرين للحركة الهيبية له كتاب Do it
12) مسرحية لنعمان عاشور .
13) ردد الناس في اكادير هذه العبارة بالحاح عندما ضرب الزلزال المدينة حيث فسر الجمل على انه قدر الزلزال ، ترى ما هو تفسير الجمل الذي جعل من اكادير اليوم قطعة من امريكا الى جوار قطعة من الهند ؟
14) لقد سبق أن استعملت هذا المصطلح في دراسة مقارنة تحت عنوان الغيوان — جيلالة : رحلة الشمال والجنوب » ، نشرت بجريدة المحرر عدد 1 / 7 / 78 . ومصطلح الجنوبية يستعمل اليوم عند اخواننا في لبنان بنفس المفهوم الذي استعمله صاحب هذا المقال ، انظر مثلا مجلة « مواقف » عدد 34 ص. 5 .
15) البيت الاول شائع في الشمال — والبيت الثاني يستعمله الصحراويون وتعريبه : (تاغنجا يا الله يا الله ائت بالمطر بلا قلة) .

● لم يعد الصمت ممكنا (بيان)

تحت شعار : « على طريق خالد العراقي : جبهة واحدة للدفاع عن الحريات الديمقراطية » ، شهدت بيروت مظاهرة ثقافية وصحفية ضمت كتابا وشعراء وصحفيين ومثقفين وفنانين لبنانيين وفلسطينيين ، بدعوة من الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين والاعلام الفلسطيني الموحد ، لاستنكار جريمة اغتيال المناضل خالد العراقي نائب رئيس تحرير « فلسطين الثورة ».

كان على راس المثقفين الحاضرين في هذه التظاهرة كل من محمود درويش وادونيس وسهيل ادريس وميشيل كامل .

وفي البداية ، تلا محمود درويش — باسم الادباء والصحفيين والفنانين والمثقفين العرب — بيانا نورد نصه فيما يلي :

— نحن الادباء والصحفيين والفنانين والمثقفين العرب . نعلن :

لم يعد الصمت ممكنا . لان الكلام ذاته مهدد بالا يكون ممنا بعد الان . فقد وصل الاعتداء الى ابسط حقوق الانسان . وليس اغتيال الصحفي المناضل خالد العراقي احد استثناءات العلاقة

التي صارت عادية بين الكلمة والمشنقة . انه التعبير الرائج عن سهولة ارتكاب الجريمة وهو التعبير عن عادة تكمن مأساويتها في كونها بسيطة الى درجة لا تثير الدهشة. ومن الغريب ان يحدث ذلك في ظل الدعوة الى حشد الطاقات العربية لمواجهة الزمن الجديد الذي يؤسسه الحلف الجديد بين أمريكا والصهيونية الاسرائيلية ونظام السادات وكأن النسيان قد لف أبسط الاسئلة ... ايمكن تحرير الارض من الغزو الخارجي بقمع الانسان في الداخل ؟ هل نستطيع الذهاب الى المعركة بفاعلية وايمان . اذا كانت الخناجر والمسدسات الكاتمة للصوت تطعننا من الخلف ؟

لا . لم يعد الصمت ممكنا . ولن يكون الكلام ممكنا اذا استطاع الكتاب والصحافيون والفنانون الانصراف الى عملهم مكتفين بالتنديد باغتيال زميل لهم . فالكاتب الذي هو نتاج لكدح امة ومعبر عن نبضها في الكفاح من اجل الحرية والتحرر والعدل معروض دمه الآن في الشوارع. وليس الاعتداء عليه اعتداء على فرد . ومن هنا تأخذ جرائم الاغتيال المعنى المباشر للاعتداء على حق الامة باسرها في التعبير عن دورها في معركة صياغة المستقبل ، ومن هنا تأخذ جرائم الاغتيال معناها الشامل في محاولة فك الالتحام المستحيلة بين الثورة الفلسطينية التي هي مشروع بناء المستقبل العربي بالحرية وبين جماهير الامة العربية التي تتبنى هذا المشروع ، وتغذيه بكل ما فيها من طاقات العطاء . لم يعد الصمت ممكنا . فان حق الكاتب ـ المواطن في التعبير الحر عن رأيه في طريقة بناء مجتمعه ، وعن حقه في الانتماء الى ثورة التغيير ، ليس امتيازا له وليس منة عليه . بل هو احد انجازات النضال الشاق والحروب الطويلة التي خاضتها جماهير امتنا العربية لصياغة القواعد او الاعراف الاولية للحوار الديمقراطي وشرعية تعدد الافكار والتيارات في اطار الالتزام القومي العام . ولذلك فان انتزاع هذا الحق برصاص الاغتيال الروتيني هو اعلان دموي عن انقلاب نزعة القمع على الحياة العربية وعلى البساطة الانسانية . فلنحذر من الخطر الداهم قبل فوات الاوان : ان سيادة القمع على الحياة العربية تهدد بتدمير المجتمع وتعطيل الانسان العربي فيصبح عاجزا عن الدفاع عن وطنه وحمايته ويهدد بتدمير المجتمع وتعطيل قواه الانتاجية التي لا تستطيع النمو الا في مناخ الحرية والديمقراطية .

لا . لم يعد الصمت ممكنا . وان العلاقة بين المعركة الوطنية وبين معركة الحريات الديمقراطية هي علاقة عضوية . تشكل محاولات بترها ظاهرة خطيرة في حياتنا العربية المعرضة لكثير من التحديات الخارجية وتلح على الكتاب والفنانين والصحفيين وكل العاملين في حقل الاعلام ادراجها في المقام الاول من سلم أولوياتهم فان اغتيال حرية الكاتب يؤدي الى اغتيال حق الجماهير في التعبير عن ذاتها واغتيال هذا الحق يؤدي الى اقامة الحواجز بين الناس والوطن الذي لا يعود وطنهم واقامة هذه الحواجز يؤدي الى تفتيت المجتمع واستباحة الوطن العربي للغزو الخارجي . وهيمنة الديكتاتورية على السواء .

لذلك نعلن :

1 ـ ان الحرية والديمقراطية شرط حياة المجتمع العربي وتطوره .. وشرط خوض المعركة الحقيقية لتحرير الارض . وشرط التصدي الفعال لمعاهدة الاستسلام ..

2 ـ ان الثورة الفلسطينية هي نار الصدام الدائمة . وان محاولة اطفاء هذه النار هي محاولة لوقف الصراع مع أعداء الشعب الفلسطيني والامة العربية ..

3 ـ ان الثورة الفلسطينية هي ثورة الامة وهي التعبير عن التئام اطراف الجسد العربي الكبير . نقيضا للاقليمية والطائفية والانعزالية . ولذلك فان صيانة حرية الثورة وحرية الانتماء اليها هي مهمة قومية اولى ..

4 ـ على الكتاب والصحفيين والفنانين في الوطن العربي أن يتحملوا مسؤولياتهم في الدفاع عن شرف الكلمة وحرية الكاتب ..

5 ـ التضامن مع الكتاب والاعلاميين اللبنانيين والفلسطينيين في القلعة اللبنانية الذين يخوضون النضال اليومي دفاعا عن مصير الامة العربية ومستقبلها ..

6 ـ الافراج عن المعتقلين والمسجونين في السجون العربية من الكتاب والفنانين والصحفيين والادباء والمثقفين العرب والكف عن ملاحقتهم في حريتهم عن التعبير وفي ارزاقهم ..

7 ـ ادانة كافة جرائم الاغتيال السياسي التي يتعرض لها المناضلون الفلسطينيون والعرب. وآخرها جريمة اغتيال المناضل خالد العراقي ونعاهد شهيدنا وكافة الشهداء على المضي في النضال حتى النصر » .

● اتحاد الادباء والكتاب العرب في مؤتمره 12

مخطيء من يعتبر اتحادات الادباء ، المشكلة للاتحاد العام للادباء والكتاب العرب ، كأسنان المشط ، من حيث منظومتها الفكرية، وامكانياتها المادية، وولاءاتها للسلطات الداخلية والخارجية. مخطيء من يعمي بصره ويتسرع لالتقاط هذا التجانس الظاهري ، ثم يجعل منه المبتدأ والمنتهى سواء في تحليله لواقع الاتحاد ككل ، او في مؤتمراته فقط . نسوق هذا الحكم مسبقا ، لان بعض من يكتبون عن الاتحاد العام ، من خلال مؤتمره الثاني عشر ، المنعقد في دمشق بين 24 و 30 نوفمبر الاخير ، اختاروا الحديث عن التجانس ، مما جعل جميع الاتحادات ، في اعتقاد القاريء لكلامهم لا تتجاوز التواطؤ والتبرير .

يتراءى لنا ، ونحن في منطقة الحياد ، ان هذا البعض من المتكلمين عن الاتحاد يجب ان يتوجهوا الى علاقة الاتحاد بالسلطة ، وهي علاقة التدعيم والتاييد ، يشرحوها ويرفعوها عالية حتى نكف عن اعتبار الوهم حقيقة . هذا في اعتقادي ضروري ، وضروري جدا ، لان ما طرح من اسئلة منذ سنوات خلت عن اهمية هذا الجهاز يبرر تقويض كل تحليل مغاير ، صحيح ايضا ان الصحافة الموالية للاتحاد تتعمد انكار مدى انسياق « القيادة » الثقافية العربية نحو تدعيم الدولة وتزييف الثورة ، فهذه الصحافة ، هي الاخرى ، جزء من السلطة السياسية « التقدمية » التي انكشفت خرافتها ، لا على مستوى العلاقة بين الدولة والشعب ، بل على مستوى علاقتها بالمثقفين الحقيقيين ايضا . فها هي بغداد تطارد مثقفيها، نفيا ، او سجنا ، أو قتلا ، وها هي دمشق، وطرابلس، وعمان، والقاهرة، والائحة طويلة لا نستثني منها احدا .

نضع علاقة المثقف بالسلطة القمعية في العالم العربي ، سلبا وايجابا ، مبدا أساس في تعاملنا مع الاتحاد العام للادباء والكتاب العرب ، على ان هذا الموقف الصحيح ، لا يجب ان يتغافل عن التناقض الموجود بين الاتحادات العربية ، ومواقفها المتباينة عن هذا الجهاز ـ المؤسسة ، الذي خضع ، منذ نشوئه لأهواء التحالفات الموقتة بين الانظمة ، قبل أن يكون تشريعه وتنفيذه نابعين من العلاقة الديمقراطية بين القاعدة والقيادة .

من يستطيع ان ينسى مواجهة المؤتمر العاشر بتونس ، مواجهة المؤتمر الحادي عشر بطرابلس ، وبالتالي كيف يمكن ان نصمت عن مواجهة المؤتمر الاخير بدمشق ؟ كل من ينسى يفضل التعتيم فيما هو يعتقد انه يخدم الحقيقة . هذا ما اظنه جوهريا في هذه المرحلة ، الفضح لا يلغي تقريبنا من الصراع ، مستوياته وابعاده . لان من يحمدون الاتحاد ، طمعا في المزيد من المكاسب واتقاء لشرور السلطة ، ليسوا اضعف بصيرة ممن يحاكمون الاتحاد ككل ، حقيقة الاتحاد هي الصراع . هذا ما كان ، وهو الكائن حاليا . ليس ميزان القوى متكافئا، ليس الاعلام في يد الفئة القليلة ، ، ليست النتيجة ايجابية ، كل هذا صحيح ، ولكن لماذا نصمت عن الصراع ؟ يظهر لي ان لهجة الهزيمة والانتظار غير سليمة ، فضلا عن كونها غير صحيحة .

في سنة 1379 بتونس ، كانت اتحادات ثلاثة ، لبنان ، المغرب ، البحرين ، هي قوة التفجير التي اخرجت ما كان يعتمل داخل الاتحاد ، وطرحت بحدة ميدانين اساسيين هما : الحرية والديمقراطية . في سنة 1977 بطرابلس اتت المبادرة من المغرب ، وتعمقت المبادرة نفسها في المؤتمر الاخير بدمشق .

بعض الكتاب المشارقة الذين خاضوا في امور وقضايا الاتحاد العام ، كانوا دائما يعترفون شفويا بالقيمة المعنوية لاتحاد كتاب المغرب ، ولكنهم (من غير اسف) يتجاهلونها وينساقون نحو السهل ، حتى يتبرأوا من هذا الجهاز ككل ، وحتى يدينوا كل الاتحادات في نهاية التحليل. لن ادافع عن اتحاد كتاب المغرب ، ولكن قول الحقيقة يتطلب منا ان نواجه الواقع والمحتمل معا. يكفي ان نذكر بان كلمة المغرب ، المنشورة في الجزء الاول من الكتاب الخاص بأعمال المؤتمر الاخير بدمشق ، لم تدرج ضمن كلمات الوفود ، جروها بعيدا ، حتى ينسى كل ما حدث.

ان المؤتمر الاخير للاتحاد العام للادباء والكتاب العرب كان فرصة لادانة هذه المؤسسة ، المتخاذلة والمستسلمة قيادتها ، من الداخل . قال اتحاد كتاب المغرب بصراحة وصرامة ايضا ، ان الاتحاد العام ، في غياب الديمقراطية ، بعيد ان يكون اداة تغيير في العالم العربي الذي ارادوا لاوراقه ان تختلط ، وتصبح فيه « الاشتراكية » مرادفة للديكتاتورية .

لم يكن اتخاذ مثل هذا الموقف سهلا ، ومع ذلك لم يكن مستحيلا ، هذا ما لم يشر اليه

جماعة ممن تناولوا أشغال المؤتمر الاخير ، وفضلوا معاملة الاتحادات العربية معاملة « عادلة » .

لقد برهن اتحاد كتاب المغرب مرة أخرى على تشبثه بالربط بين الثقافة والتحرر، ولا يهمه في موقفه هذا انه كان معزولا ، لان العزلة الحقيقية هي التي تدركها الاتحادات الورقية عن مثقفيها الحقيقيين ، وعن شعوبها التي ما عادت تومن بالخطاب الكاذب ، وبمنتجي هذا الخطاب، مهما جنحوا في معجمهم الى الثورية اللفظوية .

اننا ، هنا ، في حاجة لتعميق ممارستنا الديمقراطية ، حتى نؤكد للجميع ، في الداخل والخارج ، ان كلمتنا مقترنة بالفعل حقا . لا نشك اننا استثناء ، ولكن لنتخلص منه النواة التي لا تقهر .

● كتب علامات من الثقافة المغربية الحديثة / بول شاوول

أبى كتاب الشاعر اللبناني بول شاوول « علامات من الثقافة المغربية الحديثة » ليلتقط بؤرة ضوء في المجال الثقافي العربي ، هذه البؤرة التي كثيرا ما همشت لدى أغلب المثقفين المشارقة . ها هو الكتاب قد وصل الى المغرب ، ومعه حديث شفوي أو مكتوب ، هناك وهنا، يتراوح بين القبول والرفض .

طيلة مرحلة المغرب الحديث كان المغاربة يشتكون من اهمال اخوانهم المشارقة لهم ، لا اريد انتهاج السرد ، اقول فقط ان العدد الخاص الذي اصدرته مجلة « الآداب » (راجع الثقافة الجديدة ــ ع. 10 / 11) قد دفع باليقظة الى مساحة اوسع ، وعلى اثره زار بول شاوول المغرب ، واجرى احاديث مع كل من عبد الكبير الخطيبي ، ادريس الناقوري ، عبد الجبار السحيمي ، عبد الكريم غلاب ، خناثة بنونة ، مبارك ربيع ، محمد زفزاف ، ادريس الخوري ، احمد المديني ، محمد عز الدين التازي ، ادريس الخوري ، مصطفى المسناوي ، محمد بنيس ، احمد الجوماري ، عبد الله راجع ، أحمد بنميمون ، الطيب العلج ، عبد الكريم برشيد ، محمد تيمد ، ميلود الابيض ، عبد الله الحريري ، عزيز سيد ، لطيفة التيجاني ، فؤاد بلامين ، عز الدين دويب ، بغداد بنعاس، محمد القاسمي ، محمد شبعة ، وضم الى الكتاب مقابلة مع محمد برادة تمت بباريس ، ثم صدر لمجموع هذه المقابلات بمقدمة اثارت هي الاخرى حساسيات .

اهم ما جاء في المقدمة ان الوقت قد حان ليأخذ المغاربة الكلمة ، ويتحدثوا عن انفسهم من غير واسطة . كان المشارقة ينوبون عنا في تقديم الثقافة المغربية ، والنتيجة هي ان هؤلاء يسقطون علينا ما نحن منه برآء . اذن هذه المقابلات ، رغم انها لا تقول كل شيء، رغم انها لا تعطي دائما فكرة قريبة من مجهودات وامكانات بعض المثقفين ، فهي ، في نهاية التحليل ، الاولى من نوعها ، تفتح المشارقة على المغرب ، بل وتفتح المغاربة على بعضهم ، خاصة وان المهتمين المغاربة ، على المستوى الصحافي على الاقل ، لم يبذلوا أي مجهود في تقريب الكتاب المغاربة الى القراء .

قد يكون هذا الكتاب مقصرا ، وقد يكون مجرد مدخل ، ولكن اذا قارنا بينه وبين كتاب « رحلة الى شمس المغرب » لعبد الفتاح رزق ، فاننا سنكتشف أهمية بول شاوول ، وسنفهم بالتالي لماذا اثار الجدل ، ونفذ بسرعة في السوق المغربية .

● بيان من الجمعية المغربية لحقوق الانسان

بمناسبة الذكرى 31 للاعلان العالمي لحقوق الانسان

في العاشر من شهر دجنبر سنة 1948 ، اقرت الجمعية العامة للامم المتحدة المجتمعة في باريس « الاعلان العالمي لحقوق الانسان » ووافقت عليه بالاجماع .

ولقد ابرزت هذه الوثيقة التاريخية ، اهم الحقوق الاساسية الثابتة للرجل والمرأة ، دون تمييز في الجنس والدين واللون واللغة والوطن ، فأكدت على حق المساواة ، وحق حريات التعبير والرأي والنشر ، والحق في الانتساب للجمعيات والمنظمات ، والحق في العدالة واللجوء الى المحاكم ، وحق الانسان في الكرامة والثقافة والعيش الكريم ... كما منعت ان تمارس عليه كل أنواع التعذيب والحبس والنفي التعسفي التي تنال من سمعته وشرفه .

وحتى يكتمل هذا الاعلان محاوره الاساسية ، وأسسه الموضوعية وافقت الجمعية العامة بتاريخ 16 ــ 12 ــ 1966 على الاتفاقيتين الدوليتين : الاولى بشأن الحقوق الاقتصادية والاجتماعية والثقافية ، والثانية بشأن الحقوق المدنية والسياسية .

ولقد ناضلت شعوب العالم وضحت بالملايين من ابنائها في سبيل اقرار هذه المبادىء ، ومن اجل القضاء على أبشع انواع الاجرام كالقهر والظلم والاستبداد السياسي والاقتصادي والاجتماعي الذي كانت تمارسه الفاشية والنازية والاستعمار والصهيونية لضرب وسحق تطلعاتها في الاستقلال والتحرر .

وبفضل كفاح تلك الشعوب ، انحجر الاستعمار في كثير من المناطق وسلم بقدراتها وطاقاتها ، فانتزعت استقلالها ، ولكن استمرت هيمنة الامبريالية بواسطة الرجعية والصهيونية حيث خلقت منها اداة للقمع والارهاب السياسي والاجتماعي .

ولم يكن انتصار هذه الشعوب في كسر اطواق الاستعمار ، الا بداية لحشد الطاقات من جديد للكفاح من أجل فرض الحرية والديمقراطية ، واحترام حقوق الانسان .

وهكذا فان وعي شعوب العالم المقهورة بضرورة التخلص من قيود الاستعمار والامبريالية ، وكسر اغلال الاضطهاد الطبقي الاقتصادي والسياسي الذي فرضته الانظمة الرجعية ، تجعل قضية الدفاع عن حقوق الانسان تتخذ ابعادها الشاملة ، اقتصاديا واجتماعيا وسياسيا وثقافيا .

ان الجمعية المغربية لحقوق الانسان التي تاسست للعمل في هذا الاتجاه ، التزمت بكل وعي ومسؤولية للدفاع عن حقوق الانسان وحرياته الاساسية محليا وعربيا ودوليا .

لقد ندد البيان الصادر عن المؤتمر التاسيسي للجمعية ، بالخروق الواقعة على حقوق الانسان وحرياته في الوطن العربي ، واعتبر ان مصادرة تلك الحقوق عائق لتنمية المجتمع العربي وتطوره نحو تحقيق الوحدة والتقدم والتحرر ، مؤكدا ان الانظمة العربية جميعها تخرق حقوق الانسان وتقمع حرياته الاساسية بالاستناد على أجهزة القمع ، وباستصدار ووضع قوانين استثنائية معادية ومنافية لحقوق الانسان .

اما على صعيد القضية الفلسطينية ، فان الجمعية المغربية لحقوق الانسان تؤكد موقفها الوارد في البيان المذكور ، وتعتبر أن الكيان الصهيوني هو في حد ذاته انتهاك للحق التاريخي والوطني للشعب الفلسطيني ، وحقه في الوجود وتقرير المصير وبناء الدولة المستقلة على مجموع ارض فلسطين ، ويجدد بالمناسبة مساندته للثورة الفلسطينية وممثلها الشرعي الوحيد منظمة التحرير الفلسطينية ، ويحيي نضالها والتحام الحركة الوطنية اللبنانية بها على درب الصمود للقضاء على كل انواع المؤامرات الامبريالية والصهيونية والرجعية .

وفي المغرب فان الجمعية تؤكد ان المرحلة التي تجتازها الحريات العامة والشخصية في البلاد هي امتداد للممارسات التي عانى منها الشعب المغربي في عهد الاستعمار ، ويبدو ذلك بمظاهر مختلفة .

فعلى الصعيد السياسي ، فان القمع المسلط على الحريات العامة والشخصية ، والمحاكمات السياسية التي عرفها المغرب ما يقرب من ربع قرن كمحاكمة الرباط سنة 63 ومحاكمة مراكش في 1970 ومحاكمات الدار البيضاء سنة 76 و 77 ، والمحاكمات المتعددة للنقابيين في قطاعي التعليم والصحة وغيرهما من القطاعات العمالية ، وما سبق كل ذلك من تصرفات وممارسات غير قانونية ومتنافية مع ابسط مبادىء حقوق الانسان ادت الى استشهاد عدة مناضلين منهم الزايدي ابراهيم ـ كرينة محمد ـ سعيدة المنبهي ـ عبد اللطيف زروال قصيص اوعمر ـ سعيد الزروال ـ المرغادي الطيب ... وغيرهم ، ولا زال عدد آخر مجهولو المصير بعد ان تم اختطافهم ومنهم : وزان بن قاسم ـ حسين المانوزي اللوزي احمد ـ يطو اوموح اوحرفو ... كما اضطر آخرون للجوء الى الخارج بسبب متابعتهم وملاحقتهم من اجل مواقفهم وآرائهم السياسية .

وعلى الصعيد الاقتصادي ، فلا زالت الوضعية المزرية للطبقات الشعبية الناتجة عن تفشي البطالة وغلاء المعيشة وهيمنة الطبقة المحظوظة ، والتبعية الاقتصادية والمالية للرأسمال والاسواق الاجنبية ، لا زالت هذه الوضعية قائمة بسبب الاستغلال الطبقي وهيمنة الفئات المحظوظة ، ولقد ووجهت النضالات المشروعة بسلسلة من الاجراءات التعسفية غير المشروعة كطرد عدد كبير من الموظفين وتوقيف البعض منهم مما ادى الى تشريد العشرات بل المئات من عائلاتهم .

أمام هذه الوضعية فان الجمعية المغربية لحقوق الانسان تندد بكل الممارسات والخروق المنافية كلها لحقوق الانسان الذي أقره الاعلان العالمي والاتفاقات والبروتوكولات الاحقة الصادرة عن هيئة الامم المتحدة والاجهزة التابعة لها ، وتعتبر أن رفعها هي مسؤولية كل القوى والمنظمات النقابية والسياسية الحقيقية ، وكل المواطنين الغيورين على كرامة الانسان وحقوقه .

وتوجه هذه الجمعية نداء لكل هذه الهيئات للعمل الى جانبها للدفاع عن حقوق الانسان والتنديد ومقاومة سائر الانتهاكات والممارسات الغير المشروعة التي تتعرض لها .

اللجنة الادارية ـ الرباط في 9 ـ 12 ـ 1979